

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za povijest umjetnosti
Ivana Lučića 3, Zagreb

Diplomski rad

ODNOS SUBKULTURE I SUVREMENE UMJETNOSTI NA PRIMJERU ZAGREBAČKIH GRAFITA OD POČETKA DEVEDESETIH GODINA 20. STOLJEĆA DO DANAS

Studentica: Dunja Kučinac
Mentorica: dr.sc. Jasna Galjer

Zagreb, 2014.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

ODNOS SUBKULTURE I SUVREMENE UMJETNOSTI NA PRIMJERU ZAGREBAČKIH GRAFITA OD POČETKA DEVEDESETIH GODINA 20. STOLJEĆA DO DANAS

Dunja Kučinac

Rad analizira odnos između tradicionalnih grafita, koji nastaju u kontekstu mladenačkih subkultura te suvremenog *street arta* koji se u prostoru grada Zagreba počinje javljati nakon 2000. godine, a danas formira specifičan postmoderni umjetnički žanr. Osim istog urbanog i društvenog konteksta, zagrebački grafiti i *street art* dijele određene taktike i simbolički potencijal. S druge strane, mnoštvo je estetskih i socioloških promjena koje iziskuju odmicanje od tradicionalnih socioloških tumačenja grafita i uspostavu novih interpretativnih alata. U radu se stoga analizira stručni diskurs u hrvatskoj sociologiji i povijesti umjetnosti koji se bavio temom grafita te se pokušava utvrditi u kojem će se smjeru kretati teorijski i kritički naponi da se mapira i valorizira lokalno *street art* polje. Subkulturne grafite u radu se dijeli i analizira u nekoliko karakterističnih skupina: glazbeni grafiti i politizirani grafiti koje ispisuju pripadnici novih društvenih pokreta, navijački grafiti te naposljetku *writerski* grafiti, koji naglasak s političke instrumentaliziranosti premiještaju na likovnost te utoliko funkcioniraju kao najbliže preteče *street arta*. Polje suvremenog zagrebačkog *street arta* u radu se istražuje iz nekoliko perspektiva: estetska pluralnost i specifične umjetničke taktike koje *street art* koristi; promjena u habitusu umjetnika i strukturi zajednice koja „proizvodi“ suvremeni *street art*; istovremeni ulični i „virtualni život“ *street arta* te, na koncu, proces institucionalizacije u koji je zagrebački *street art* ušao u posljednjih nekoliko godina. Osim s tradicionalnim subkulturnim grafitima, *street art* u Zagrebu komunicira s umjetničkim intervencijama izvedenima u javnom prostoru, prije svega u kontekstu propitivanja teme kontrole i upravljanja javnim resursima. Osvrćući se na zajedničko participiranje grafita, *street arta* i umjetničkih intervencija u toj svojevrsnoj „borbi za vidljivost“, ovaj rad nastoji ukazati na odnose moći koje svaki umjetnički i društveni čin razotkriva, preispituje ili perpetuira.

Rad je pohranjen u: Knjižnici Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Rad sadrži: 81 stranica, 25 reprodukcija. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: *street art*, grafiti, subkultura, kulturalni studiji, postmodernizam

Mentor: dr. sc. Jasna Galjer, redoviti profesor

Ocjenjivači:

Datum prijave rada:

Datum predaje rada:

Datum obrane:

Ocjena:

Sadržaj

1. Uvod.....	2
2. Fenomenologija i geneza: što imamo na umu kada govorimo o grafitima?.....	5
3. Subkulture mladih: herojsko vs. postmodernno.....	8
4. Grafiti i subkulture u hrvatskom kontekstu.....	13
4.1. Grafiti i glazbene subkulture.....	15
4.2. <i>Punk</i> naslijeđe - politizirani grafiti i novi društveni pokreti.....	19
4.3. Subkulturalizacija navijanja. Navijački grafiti.....	21
4.4. Prema likovnosti: tradicionalni <i>writerski</i> grafiti.....	26
5. Estetsko širenje polja.....	31
6. <i>Street art</i>	35
6.1. Nove forme i umjetničke taktike.....	36
6.2. Novi tip zajednice.....	41
6.3. Subkulture i mediji. <i>Street art</i> na mreži.....	43
7. Suvremena zagrebačka <i>street art</i> scena: pogledi i pitanja.....	44
8. <i>Street art</i> i umjetnost u javnom prostoru – izazivanje režima vidljivosti.....	55
9. Zaključak.....	59
10. Slikovni prilozi.....	62
11. Popis literature.....	75
12. Popis slikovnog materijala.....	79

1. Uvod

Kada danas govorimo o 'zagrebačkim grafitima', ne referiramo se na isto na što smo se tom frazom mogli referirati prije deset ili petnaest godina. Grafitima, koje su najčešće ispisivali pripadnici raznih subkulturnih skupina, bilo da je riječ o natpisima, *tagovima* ili kompleksnijim muralima, u međuvremenu su se na uličnim površinama pridružile nove, heterogene i hibridne forme urbanih zapisa. Taj novi tip zapisa, globalno prepoznat i legitimiran kao specifičan postmoderni umjetnički žanr, *street art*, na zagrebačkoj je sceni u posljednjih deset godina dobio na vidljivosti te je ušao u proces svojevrsne institucionalizacije. Da je taj proces još uvijek *mlad*, svjedoči manjak kritičke i problemske refleksije od strane struke, zbog kojeg možemo zaključiti da je diskurs o domaćoj *street art* sceni u fazi mapiranja i uspostave osnovne interpretativne aparature. Jedan od setova alata za tumačenje na koji se pritom oslanjamo (ali i kojeg se pokušavamo osloboditi) svakako su sociološka teorija i povijest tradicionalnih, subkulturnih grafita. Ovaj rad pokušat će detektirati upravo taktike, koje suvremeni *street art* baštini od subkulturnih grafita, kao i različitosti kojima oblikuje drugačije društveno-umjetničko polje.

U dominantnom javnom diskursu uvriježen je narativ o genezi *street arta* iz subkulturnih *writerskih* grafita, odnosno *wildstylea*. Taj se narativ na više mjesta poklapa sa sociološkim i teorijskim tezama o komodifikaciji subkulture – nakon ulaska *writera* u galerije osamdesetih godina dvadesetog stoljeća počeo se događati jednosmjerni proces progresivne institucionalizacije i komercijalizacije subkulturne prakse, tako da današnji *street art* nema autentičnost koju su imali subkulturni, mladenački grafiti.¹ Narativ o nepovratno otupljenoj subkulturnoj oštrici u suvremenim je teorijama više ili manje uspješno revidiran, najčešće u skladu s tezom o postmodernom stanju kulture i društva. S jedne strane, sam pojam autentičnosti doveden je u pitanje, prije svega Baudrillardovom teorijom simulakruma i 'krize realnosti'. S druge strane, više ne govorimo o opoziciji između jedne, monolitne, dominantne kulture i njoj suprotstavljenih, kritičkih, subkulturnih grupacija, nego o novim tipovima praksi i diskursa, koje su raznolike,

¹ Usp. HEITOR ALVELOS, The Desert of Imagination in the City of Signs: Cultural Implications of Sponsored Transgression and Branded Graffiti, u: *Cultural Criminology Unleashed*, ur. Jeff Ferrell, Keith Hayward, Wayne Morrison i Mike Presdee, London, 2004., 181.-192., 185.

hibridne i fluidne. Dogodio se i događa se, također, proces estetske diversifikacije i žanrovske hibridizacije grafita, zbog kojeg danas ne postoji jedinstveni vizualni ključ *street arta*, kao što je to (bilo) u slučaju tradicionalnih grafita. Da taj proces ipak nije linearan i nepovratan, svjedoči činjenica da tradicionalni stilovi grafita nisu nestali.

Osim samog fizičkog, javnog prostora Zagreba na kojem se pojavljuju, tradicionalni grafiti i recentni *street art* dijele određeni simbolički prostor, odnosno zajednički referentni i reprezentacijskih okvir. Često je riječ i o estetskoj razmjeni, a ponekad i o istim autorima. Koliko su to doista sociološki i umjetnički slične, odnosno različite prakse? Koje taktike i koji simbolički potencijal suvremeni *street art* „baštini“ od grafita, koje ispisuju mladi pripadnici subkultura? U kojoj formi taj potencijal „preživljava“ institucionalizaciju grafita, ukoliko su ulice „prostori koji se nalaze na najnižem mjestu hijerarhije na čijem su vrhu galerije?“²

Kada je riječ o Zagrebu, trenutno doista možemo govoriti o postojanju određene *street art* scene. Možemo ju nazvati aktualnom ili čak relevantnom – domaći umjetnici rade i prepoznati su na europskoj razini, a projekti kao što su Muzej ulične umjetnosti imaju međunarodni karakter i podršku lokalnih vlasti te privlače lokalnu publiku. Imajući na umu Muzej ulične umjetnosti, ali i sporadične izložbe organizirane u posljednjih desetak godina, možemo govoriti o određenim (iako i dalje relativno ekscenim) postupcima kuriranja i institucionaliziranja *street arta* u Hrvatskoj. Stvara se, dakle, određeni javni diskurs, koji ne samo da prati nego i formira *street art* kao specifičan fenomen na zagrebačkoj suvremenoj umjetničkoj sceni. Važno je pitanje kakav je taj diskurs i na koji način se o *street artu* u lokalnom kontekstu razmišlja – kritički, teorijski ili kustoski. Kao što sam natuknula na početku, recentne i temeljite kritičke diskusije, prije svega iz pozicije povjesničara i teoretičara umjetnosti, malo je ili čak nimalo. Moguće je da je to dokaz da je *street art* zapravo i dalje vrlo neuhvatljiva 'zajednica praksi' te da su na određen način te prakse samoočigledne i izmiču suvišnoj refleksiji. Mišljenja sam da je ipak, ukoliko to i jest slučaj, nužno osvijestiti umjetničke i „političke“ taktike koje *street art* rabi te na koji način se artikulira na široj zagrebačkoj društvenoj i kulturnoj sceni. Moramo imati na umu da, kada govorimo o određenoj

² TIM CRESSWELL, Diskurs noći: Proizvodnja/potrošnja značenja na ulici, u: *Prizori ulice*, (ur.) Nikolas Fajf, Beograd, 2002., 369 -384, 375.

umjetničkoj praksi ili sceni, zapravo govorimo o odnosima moći, koji su u nju upisani ili ju konstituiraju. Polazimo pritom od pretpostavke da su svako značenje ili „istina“, u Foucaultovim terminima, vezani uz sisteme moći koji ih stvaraju. Ili, riječima Tima Cresswella, u konačnici nije pitanje „što grafiti znače, nego tko stvara značenja.“³

Kada je riječ o korpusu literature dostupne o temi grafita i *street arta*, on je raznorodan i relativno nekonzistentan. Stručne literature u polju povijesti umjetnosti, osobito u Hrvatskoj, nema puno – uglavnom je riječ o predgovorima izložbi i pojedinim člancima u časopisima za kulturu. Iako je već 1988. godine u *Quorumu* objavljen temat o grafitima, kao relativno rana reakcija na fenomen koji je tijekom tog desetljeća stekao široku vidljivost u američkom i europskom umjetničkom svijetu, nije uslijedilo sustavno praćenje razvoja ove scene od strane domaćih povjesničara umjetnosti. Sociološka istraživanja grafita kao urbane subkulturne prakse češća su i temeljitija. Dapače, upravo su grafiti, uz navijačko pleme, u fokusu prvih socioloških bavljenja subkulturama u hrvatskoj humanistici (prilog u časopisu *Kulturni radnik* iz 1989. godine i knjiga „Grafiti i subkultura“ iz 1991. godine). S druge strane, u temu zagrebačkih grafita kao prakse pripadnika *hip – hop* subkulture najkorisniji uvid daje katalog izložbe održane 2004. godine u Muzeju grada Zagreba „Umjetnost ulice: zagrebački grafiti 1994.-2004.“ Pritom su osobito korisne mnogobrojne knjige o američkim grafitima, koje temeljito analiziraju strukturu *writerske* subkulture te opisuju proces afirmacije i spektakularizacije grafita na američkoj umjetničkoj i galerijskoj sceni osamdesetih godina. Za tumačenje razvoja fenomena grafita i *street arta* u domaćem kontekstu nakon 2000. godine nužno je, zbog ograničenog opsega domaće literature, posegnuti za znanstvenim radovima i člancima inozemnih autora u zbornicima, čitankama i *online* časopisima te provesti komparativnu analizu. S obzirom na globalizaciju i transformaciju *street arta* u posljednjih dvadesetak godina, inozemna se literatura novijeg datuma najčešće bavi upravo procesima estetske diversifikacije, komercijalizacije i „virtualizacije“ grafita, koji su izravno vezani uz logiku uznapredovalog kapitalizma. Da bismo te procese mogli staviti u lokalnu perspektivu, nužno je osloniti se primarno na *online* izvore - predgovore najrecentnijih

³ TIM CRESSWELL: The Crucial „Where“ of Graffiti, u: *In Place, Out of Place: Geography, Ideology and Transgression*, Minneapolis, 1996., 31 – 61, 60.

izložbi, intervju sa samim umjetnicima i kustosima te članke na portalima, koji se bave vizualnom umjetnošću i, između ostalog, prate *street art* scenu.

Na koncu, posljednjih je godina narastao broj studentskih radova, koji se bave temom grafita – prije svega je riječ o sociološkim radovima te radovima koji se bave širom temom umjetnosti u javnom prostoru. U tom smislu, ovaj bi se rad mogao nadovezati na postojeći korpus akademskih osvrta, time što će, u smislu interpretacije, dublje sagledati kako se suodnose suvremeni *street art* i „tradicionalni“ subkulturni grafiti te na koji način participiraju u javnom kulturnom i društvenom prostoru govora.

2. Fenomenologija i geneza: što imamo na umu kada govorimo o grafitima?

Kao uvod analizi suvremenog *street arta* i njegove povezanosti s tradicionalnim grafitima u kontekstu Zagreba poslužit će kraći osvrt na postojeća, uvriježena ili česta terminološka i fenomenološka određenja grafita i *street arta*, odnosno na povijesno-kulturne narative kojima ih se najčešće određuje. Pritom će se referirati primarno na suvremena tumačenja, kako bi se izbjeglo nepotrebno širenje teme, s obzirom da svrha ovog uvoda nije pronaći najoptimalniju definiciju termina „grafit“, nego ukazati na neke aspekte tog fenomena koji su razvojem *street arta* dovedeni u pitanje.

Prvu modernu definiciju pojma grafita, kako prenosi Šterk, nalazimo 2002. godine u „Hrvatskom enciklopedijskom rječniku“: „1. crteži ili natpis na zidu (zgrada, pothodnika i sl.) izvedeni kredom, ugljenom ili sprejem, tipični za subkulturu velikih gradova, često sadrže političke poruke, buntovan stav u odnosu na građanske norme, posjeduju vlastiti likovni izraz. 2. u 1980-im pravac u suvremenoj umjetnosti (graffiti-art), posebno u SAD-u.“⁴ Osim što ova rječnička natuknica pojam grafita tumači u dva ključna razlikovna konteksta, kontekstu urbane subkulture i kontekstu suvremene umjetnosti, uključuje još nekoliko specifičnosti tog fenomena: prostor velikog grada, čestu političnost poruka, otklon od građanskih normi, specifičnu estetiku te američku scenu osamdesetih kao izvorište umjetničke afirmacije grafita. Ono što, ipak, iz ove definicije ne možemo naslutiti jesu procesi globalizacije, umjetničke diversifikacije,

⁴ SLAVKO ŠTERK (bilj. 3), 12.

medijalizacije i komercijalizacije, koji su od osamdesetih godina transformirali grafite, odnosno *street art*, a značajno izmijenili i prirodu opreke subkultura – suvremena umjetnost. Termin *street art* počeo se koristiti osamdesetih godina upravo u Americi da bi opisao nove umjetničke forme, koje su se počele javljati na ulici, a nisu bile vezane uz hip hop i *writing*.⁵ Internetski 'Urban dictionary' kaže da termin *street art* može uključiti i tradicionalne grafite, ali se najčešće ipak koristi kako bi se razdvojilo modernu umjetnost u javnom prostoru od tradicionalnih grafita i konotacija djelovanja urbanih bandi i vandalizma.⁶ Moramo imati na umu da proces razdvajanja nove forme ulične umjetnosti od subkulturne *hip-hop* aktivnosti i njenih generičkih stilova grafita nije posve jednostavna jednadžba i da su crtači tradicionalnih grafita također razvijali svoje tehnike i dolazili u dodir s umjetničkim svijetom. U praksi je, dakle, često riječ upravo o srazu i dijalektici, a ne o dvije razdvojene prakse.

S obzirom da je već duže vrijeme *street art* galerijski, tržišni i virtualni fenomen, sve češće u teoretskim tekstovima i na internetu susrećemo termine kao što su '*post-graffiti*' ili '*post-mural art*'. Više puta iskorišten prefiks 'post' upućuje na to da je fenomen grafita i ulične umjetnosti dobio svoju povijesnost i specifičan kontekst, a da se u međuvremenu dogodila određena promjena paradigme. Promijenile su se, dakle, neke od ključnih pretpostavki dosadašnjih fenomenoloških i klasifikacijskih odrednica grafita.

Kada se pokušava detektirati porijeklo grafita i ulične umjetnosti, najčešće se poziva na praksu crtanja i pisanja po zidu kao na civilizacijsku pojavu – od prahistorijskih crteža na zidovima pećina, preko kršćanskih simbola, potom 18. stoljeća, kada u Engleskoj grafite pišu ljudi iz svih slojeva, sve do 19. i početka 20. stoljeća, kada praksa postaje najučestalija u javnim zahodima i na sličnim javnim mjestima po kojima se kreće niži, neobrazovani sloj.⁷ Tumačenje pisanja po zidovima kao primitivne potrebe ogleda se i u tezi da je u Europi uglavnom bila riječ o muškarcima radnicima, koji crtaju erotske simbole. Allen Walker Read napisao je 1935. godine prvu temeljitu studiju o grafitima, nazivajući ih „pučkim natpisima“ te zaključujući da ih, osim erotskog sadržaja,

⁵ Usp. TRISTAN MANCO, *Street Logos*, London, 2004., 7.

⁶ <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=street+art> (posjećeno 11.10.2013.)

⁷ Usp. DRAŽEN LALIĆ, Historijat fenomena grafita, u: *Grafiti i subkultura*, Dražen Lalić, Anči Leburčić i Nenad Bulat, Zagreb, 1991., 19.

često obilježavaju „različiti oblici animoziteta- rasnoga, religijskoga, nacionalnoga.“⁸ Na tezu o primitivnom i pučkom kontekstu prakse grafita naslanja se i tumačenje grafita kao tradicionalnog sredstva političkog protesta sloja potlačenih i isključenih iz službenog prostora javnog govora.⁹

U kategoriji onih kojima manjka stvarne političke moći je svakako, između ostalog, mladež. Veza grafita i mladenačke kulture prvi se put profilirala tijekom nemira 1968., kada su grafiti uglavnom prenosili ljevičarske političke parole.¹⁰ Tijekom sedamdesetih godina u Americi, kao što ćemo vidjeti, mladi nebijelci grafite su počeli rabiti kao sredstvo vlastite afirmacije te formirali specifičnu subkulturnu scenu. Dio te scene ušao je u dodir s institucionalnim umjetničkim poljem, a grafiti su dobili svoje mjesto u tradiciji povijesti umjetnosti. Dio suvremenih teoretičara trudi se naglasiti da su grafiti u tu tradiciju upisani naknadno, odnosno da je taj kontekst oko njih konstruiran relativno „nasilno“, dok je sam fenomen grafita u okviru mladenačkih subkultura puno proizvoljniji i spontaniji te izoliraniji od bilo kakvih umjetničkih veza. Postavljanje grafita i *street arta* u kontekst umjetničkog polja znači i promjenu predznaka – tumači ih se kao oblik estetskog istraživanja, dakle u afirmativnom smislu reprodukcije pojedinih umjetničkih identiteta, a ne isključivo u opozicijskom smislu.¹¹

Više-manje sve navedene odrednice grafita u posljednjih su dvadesetak godina relativizirane i nemoguće je bilo kojom od njih postaviti definitivne granice rasprave o grafitima i suvremenom *street artu*. Prije svega, skinut je biljeg vandalizma ili primitivnog s ulične umjetnosti, što je danas posve usvojeno od strane struke. Teško je govoriti i o autentičnosti, a još manje o jedinstvenom iskustvu crtača – bilo klasnom, dobnom, rasnom ili rodnom. Obilježje uličnosti, neformalnosti i neinstitucionalnosti se više, također, ne podrazumijeva. Ne samo da se grafiti izlažu u umjetničkim institucijama, nego se i dio *street arta* na samoj ulici institucionalizira kuriranjem, projektima ili financiranjem od strane gradske vlasti, kao što ćemo vidjeti na primjeru Zagreba. Za dio suvremenog *street arta* ne vrijedi ni obilježje javnosti – osim što je

⁸ DRAŽEN LALIĆ (bilj. 7), 21.

⁹ Usp. MICHAEL KEITH, *Tagging the City: Graffiti practice and transcultural communication*, u: *After the Cosmopolitan?: Multicultural Cities and the Future of Racism*, New York, 2005., 137.

¹⁰ Usp. DRAŽEN LALIĆ (bilj. 7), 22.

¹¹ Usp. ANDREA MUBI BRINGHENTI, *At the Wall: Graffiti Writers, Urban Territoriality, and the Public Domain*, u: *Space and Culture* 13(3), 2010., 315–332, 318.

pristup muzeju ili galeriji uvijek u određenoj mjeri ograničen, djela je na tržištu moguće kupiti i smjestiti u privatne domove. S druge strane, pitanje je koliko je i sama ulica, odnosno svaka gradska površina, u današnjem trenutku doista javno dobro. Čak ni fizička pojavnost *street arta* danas nije nužna. Prisutnost *street arta* na internetu jednako je važna za postojanje i institucionaliziranje scene, kao i samo djelo u gradskom prostoru. Ne samo to – mnoga su djela konceptualna, privremena ili slučajna te ostaju zabilježena i dostupna isključivo na fotografijama i virtualno, a u fizičkom prostoru grada ostaju neprimijećena.

Postaje jasno, dakle, da *street art* danas funkcionira kao estetska i kulturološka kategorija, čije značenje nije fiksno ili pretpostavljeno, nego se aktivno promišlja, dekonstruira ili pokušava reafirmirati. Na koji način se ta kategorija formira na zagrebačkoj sceni, pokušat će se odgovoriti u nastavku rada.

3. Subkulture mladih : herojsko vs. postmoderno

Prvi zaokruženiji suvremeni teorijski pothvat bavljenja kulturom mladih i subkulturama, ali i vjetar u leđa kulturalnim studijima uopće, dogodio se tijekom sedamdesetih godina u sklopu Centra za suvremene kulturne studije (CCCS-a) u Birminghamu. Birminghamška škola kulturalnih studija utvrdila je temelje svim daljnjim problematskim pristupima kulturi mladih, subkulturama, ali i pop kulturi uopće.

Teorijski oslonac bez kojeg suvremeni kulturalni studiji ne mogu jest koncept kulture kao proširenog polja, koje ne obuhvaća samo najbolje umjetničke i intelektualne produkte, nego cjelokupnost ljudskih praksi.¹² U novoj perspektivi, umjetnička djela i svakodnevne prakse postaju jednakovrijedni fokusi istraživanja, a vrijednosna opreka između estetski efemernog i uzvišenog razotkriva se kao društveno uvjetovana, odnosno ovisna o načinu na koji je pojedini sustav kodiran. Riječ je o sociološko – antropološkom poimanju kulture kao semiotičkog sustava, odnosno sustava znakova, koji su kodirani na specifičan način i služe komunikaciji. S obzirom da ga na različite načine koriste različite društvene skupine, značenje koje se stvara u procesu komunikacije ovisi o vladajućem

¹² Usp. DIK HEBDIDŽ, Potkultura: značenje stila, Beograd, 1980., 18.

kodu. Značenje određene poruke, dakle, nije imanentno nego dodano. Sama kategorija umjetničkog utoliko je, također, društveno uvjetovana i relacijska, a ne nadpovijesna i autoritarna. Prema tome, tumačenje grafita kao vandalizma ili kao umjetnosti stvar je različitog vrednovanja, odnosno različitih aksioloških praksi.¹³ Maković u *Quorumu* 1988. godine primjećuje da su grafiti izgubili konotaciju opscenog, sramotnog i nezakonitog da su postali ne samo dio kulture, nego i „chic ikonografije“. Počeli smo ih, kaže, susretati „na svim onim mjestima koja su još nedavno bila opasana čvrstim bedemima što jasno luče Pravilno od Nepravilnog, Zakonito od Nezakonitog, Kulturno od Vandalskog.“¹⁴

O subkulturama mladih i specifičnom načinu na koji koriste kulturne kodove govori Dick Hebdige u svojoj knjizi 'Potkultura – značenje stila'. Ono što on pritom ističe kao važno, a na čemu je čitava birminghamška škola inzistirala, jest potpuna kontaminiranost jezika, odnosno svih znakova ideologijom vladajućeg, dominantnog sustava.¹⁵ Ideološke konotacije znaka ne moraju biti jasne na prvi pogled, ali ideologija, prema Hebdigeu i CCCS-u, natapa svaku značenjsku praksu, od svakodnevnih aktivnosti do umjetničkih dijela. Iako niti jedan znak u tom slučaju nije *nevin*, Hebdige i ostali teoretičari smatraju da upravo specifične društvene skupine, kao što su subkulture mladih, prisvajanjem i prilagođavanjem znakova mijenjaju njihova značenja te se na taj način simbolički opiru vladajućoj ideologiji. Teza je to na koju se nadovezuje i de Certeauova teorija o svakodnevnim praksama, koje taktikama preuzimanja i kreativne prenamjene aktivno prerađuju dominantna značenja. Ovakvu vrstu semiotičkog otpora Hebdige i CCCS pripisuju mladeži iz radničke klase, kao marginaliziranoj skupini koja oskudijeva konvencionalnim, odnosno dominantnim komunikacijskim alatima. Hebdige tvrdi da se takva vrsta subkulturnog otpora počela formirati u poslijeratnoj Britaniji, kada je za kulturu mladih prestala vrijediti iluzija o njenoj besklasnosti i kada se mladež iz radničke klase počela odvajati od dominantne kulture – kako one privatne roditeljske, tako i one „javne“ (školske, medijske itd.). Hebdige to objašnjava nizom procesa koji su se tada događali u Britaniji – „napredak masovnih medija, promjene u sastavu obitelji,

¹³ Usp. SUSAN STEWART, Ceci Tuera Cela: Graffiti as Crime and Art, u: *Life After Postmodernism, Essays on Value and Culture*, ur. John Fekete, Montreal, 1987., 162.

¹⁴ ZVONKO MAKOVIĆ, Grafiti, u: *Quorum*, br. 1 (18), 1988., 194 – 196, 194.

¹⁵ Usp. DIK HEBDIDŽ (bilj. 12), 24.

organizaciji škole i rada, izmjene u relativnom statusu rada i slobodnog vremena“, zbog kojih se radnička zajednica razdvajala i stvarao se „niz marginalnih diskursa u okvirima širokih granica klasnog iskustva.“¹⁶

Pojavljivanje subkultura mladih značilo je, dakle, svojevrsan šum u službenom, hegemonijskom kodu, odnosno alternativnu komunikacijsku praksu. Pritom nije bila riječ o artikuliranom političkom buntu kao što je to slučaj s kontrakulturom, nego o stvaranju vlastitih uvjeta za komunikaciju i javnu, kolektivnu samoidentifikaciju mladih ljudi, izbjegavajući ili odbijajući uvjete koje im je predviđjela roditeljska ili školska okolina. Simboličnost takve prakse razlikuje subkulturu od kontrakulture, kao izravne konfrontacije vladajućoj politici i kulturi i zahtijevanje drugačijeg tipa društva. Subkulturni otpor hegemoniji je posredan i odnosi se, prije svega, na stil i ponašanje protagonista subkulture.¹⁷ Riječ je, dakle, o otporu kroz rituale, kao što glasi naziv zbornika 'Resistance Through Rituals : Youth Subcultures in Post-War Britain', još jedna od ključnih knjiga birminghamške škole. I Slavko Šterk, kada govori o sociološkim tumačenjima fenomena grafita, ističe ih upravo kao kompenzaciju za izostanak društvenog i kulturnog mjesta za marginaliziranu mladež „s druge strane željezničkog nasipa.“¹⁸ Koristeći auto lak u spreju, formu javnih natpisa i kontekst urbane površine, crtači grafita razvijaju vlastitu značenjsku praksu. Simboličnost tog bunta Šterk ilustrira citirajući jednog zagrebačkog *writera*: „Da, to je dokaz da si društveno neprilagođen, to je gesta revolta, ne revolucije, jer iza nema stvarne ideologije. To je gesta nedruštvene integracije, to omogućuje da izideš iz definiranog društvenog prostora, stvarajući svoju vlastitu osobu.“¹⁹

Ispisivanjem grafita, kao subkulturnom ritualnom praksom, komunikacija se ostvaruje na dvije razine: unutar same subkulture (horizontalno) i u odnosu subkulture i dominantne kulture (vertikalno). Ritualna komunikacija unutar grupe služi osnaženju kohezije njenih članova, tako što utječe na njihovu svijest o pripadnosti i homogenizira grupu. S druge strane, događa se svojevrsna „negativna“ komunikacija, odnosno proces

¹⁶ DIK HEBDIDŽ (bilj. 12), 78.

¹⁷ Usp. NENAD BULAT, Omladina i subkultura, u: *Grafiti i subkultura*, Dražen Lalić, Anči Leburic i Nenad Bulat, Zagreb, 1991., 43.

¹⁸ Usp. SLAVKO ŠTERK (bilj. 3), 24.

¹⁹ SLAVKO ŠTERK (bilj. 3), 26.

odvajanja od dominantne kulture.²⁰ Riječ je o „borbi za vidljivost“, odnosno legitimaciji vlastitog postojanja u društvu, a to je, u suštini, borba za stjecanjem određene vrste moći. U slučaju grafita, a kasnije i *street arta*, riječ je o izazivanju dva režima vidljivosti – političkog i umjetničkog.²¹

Hebdigeovo i CCCS-ovo „herojsko“ viđenje subkulture kao subverzivnog šuma preispitano je tijekom devedesetih godina iz perspektive takozvane „postsubkulturne teorije.“ Polazeći od pretpostavke o postmodernom stanju društva i pozivajući se na teoretičare poput Jeana Baudrillarda, Pierrea Bourdieua, Judith Butler ili Michela Maffesolija, kritizira se buntovni model i poriče se bilo kakva subverzija, koja bi bila intrinzična subkulturama.²² Baudrillardova teorija simulakruma, prema kojoj realnost gubi u korist perpetuacije njenih kopija, odnosno znakova bez značenja, dovela je mogućnost ikakve autentičnosti u pitanje. Stoga je nemoguće govoriti o CCCS-ovom konceptu marginalizirane, autentične subkulture, koja vodi „semiotički gerilski rat“ protiv dominantnog sustava.²³ Kritizira se inzistiranje na klasi, kao na presudnom kontekstu za formiranje subkulture, pri čemu se zanemaruju dob, rod, etničko podrijetlo i drugi faktori. Ta se kritika oslanja i na revidiranje tradicionalnog poimanja kulture mladih, koje se dogodilo već u sedamdesetim godinama i koje je opovrglo „mladost“ kao homogenu kategoriju.²⁴ Subkulturama se, u tom smislu, najviše bavila feministička kritika te razotkrila njihovu maskulinost, ali i maskulinost teorija koje su se njima bavile. U subkulturama su mahom dečki i muškarci oni koji su uključeni u javna, aktivna, „kvartovska“ okupljanja i djelovanja, dok curama ostaju uloge „obožavateljica“ i kolekcionarki popularnih proizvoda, tako da se njihova „subkultura“ formira u privatnoj i politički pasivnoj sferi. U međuvremenu su se sastavi nekih tradicionalnih subkultura promijenili, po pitanju rase (uslijed globalizacije) i po pitanju roda, a stvorile su se i,

²⁰ Usp. DRAŽEN LALIĆ, Grafiti kao izlog subkulture, u: *Grafiti i subkultura*, Dražen Lalić, Anči Leburić i Nenad Bulat, Zagreb, 1991., 49.

²¹ Usp. MARTINE IRVINE, The Work on Street: Street Art and Visual Culture, u: *The Handbook of Visual Culture*, (ur.) Barry Sandywell i Ian Heywood, London, New York, 2012., 235. - 278., 254.

²² Usp. DAVID MUGGLETON I RUPERT WEINZIERL, What is 'Post-subcultural Studies' Anyway?, u: *The Post-subcultures Reader*, (ur.) David Muggleton i Rupert Weinzierl, Oxford, New York, 2003., 3.-26., 5.

²³ Usp. GEOFF STAHL, Tastefully Renovating Subcultural Theory: Making Space for a New Model, u: *The Post-subcultures Reader*, (ur.) David Muggleton i Rupert Weinzierl, Oxford, New York, 2003., 27.-40., 27.

²⁴ INGA TOMIĆ KOLUDROVIĆ i ANČI LEBURIĆ, Skeptična generacija: Životni stilovi mladih u Hrvatskoj, Zagreb, 2001., 23.

primjerice, subkulture isključivo za žene. Razotkrilo se, u konačnici, da ta iskustva (klasna, rodna, rasna itd.) nisu jedinstvena i da ne formiraju čvrste veze između glazbe i stila, kao što to sugeriraju teoretičari s CCCS-a.²⁵ Kritika je upućena i viđenju prostora subkultura kao prostora koji nastaje mimo utjecaja medija, a koji mediji naknadno kooptiraju za svoje komercijalne potrebe, čime se gubi prvobitna autentičnost. Postsubkulturni teoretičari kao što je Sarah Thornton naglašavaju upravo ulogu medija u procesu imenovanja i opisivanja subkultura, čime sudjeluju u samoj njihovoj konstrukciji.²⁶ Skreće se pažnja i na činjenicu da se upravo unutar subkultura formiralo mnogo ljudskog potencijala, koji se kasnije prelio u kreativne i modne industrije ili komercijalne medije.

Nemogućom se, dakle, razotkriva jasna i jednostavna dihotomija između subkulture i dominantne kulture. Ne postoji neki jednoobrazni „monolitni *mainstream*“ kojem se subkultura opire, nego je riječ o međusobnoj razmjeni fragmenata i kodova, odnosno o neprekidnom kreiranju raznolikih „društvenih pastiša.“²⁷ Identitete, koji se formiraju prilikom ovih procesa razmjene kulturnog i društvenog kapitala, više ne možemo opisati retorikom subkulturnog esencijalizma. Oni se ne formiraju isključivo na temelju klase, roda ili rase, nego su performativni i fluidni. David Muggleton se poziva na Maffesolijev koncept neplemena, koji govori o novim tipovima privremenih društvenosti u postmodernom društvu. Umjesto definiranosti i izoliranosti identiteta, oni potiču fleksibilnost, raznolikost i promjenjivost. Pripadanje grupi i grupne ideološke vrijednosti pritom rapidno gube na važnosti pred specifičnom koristi, koju pojedinci za sebe mogu imati od doticaja s pojedinom grupom.²⁸

Iako su postsubkulturne teorije rasvijetlile donekle rigidne i radikalne koncepte tradicionalnih subkulturalista, nije izostala ni kritika samih postsubkulturnih teorija. Zamjera im se da svode nove tipove društvenih grupa na površne i politički nerelevantne „stilske igre“ nebrojenim mogućnostima izbora i promjene identiteta.²⁹ Tim diskursom skreće se pažnja s odnosa moći, koji reguliraju različite tipove društvenih granica i realnih socijalnih, ekonomskih i drugih nejednakosti. Također, zanemaruje se nove

²⁵ Usp. DAVID MUGGLETON (bilj. 22), 7.

²⁶ Usp. DAVID MUGGLETON (bilj. 22), 10.

²⁷ Usp. GEOFF STAHL (bilj. 23), 31.

²⁸ Usp. DAVID MUGGLETON (bilj. 22), 12.

²⁹ Usp. GEOFF STAHL (bilj. 23), 30.

aktivističke grupe mladih, kao što su one koje pripadaju antiglobalizacijskom pokretu. One često koriste neke od subkulturnih kodova i taktika komunikacije, ali u političkom polju. Pokazuje se, također, da mnoge tradicionalne subkulture, nakon komercijalizacije njihovog stila, zaokreću u radikalnom političkom smjeru. Takav je, primjerice, slučaj s lokalnim primjerima *punk* scene, kao što će se pokazati u radu.

Jasno je da, kako CCCS-ova koncepcija subkultura, tako i postsubkulturna teorija i kritika, ne uspijevaju uspostaviti posve održivi model za tumačenje kulturnih i subkulturnih pokreta u posljednjih dvadesetak godina. Kulturu je nužno tumačiti kao otvoren proces te ne pristupati pojavama i kategorijama s već gotovim vrijednosnim modelom, nego uzimajući u obzir kontekstualne raznolikosti. Sam pojam subkultura uvijek se, također, odnosi na dvije stvari – na simboličku strukturu, odnosno određeni vrijednosni sustav te na konkretne, realne skupine pojedinaca, koje te simbole i vrijednosti na različite načine žive u specifičnim mikrokontekstima.³⁰ Stoga uvijek govorimo o čitavom nizu nepodudarnosti, iznimaka i pojedinačnih slučajeva, a na taj im način moramo pristupiti i u ovom radu. U skladu s tim, kada govorimo o odnosu subkulture i suvremene umjetnosti, zapravo možemo govoriti samo o „djelomičnim istinama“ i „kontradiktornim stvarnostima“ (usp. Clifford i Marcus).³¹

4. Grafiti i subkulture u hrvatskom kontekstu

Kada govorimo o grafitima u kontekstu mladenačkih subkultura, tada najčešće govorimo o subkulturama formiranim oko pojedinih žanrova glazbe (prije svega *hip-hop*) te o navijačkom plemenu. Prvi temeljitiji pristup fenomenu grafita došao je u domaćoj teoriji od strane sociologa. Uz nogometni huliganizam, upravo su grafiti prvo područje vezano za subkulture, kojim su se domaći sociolozi iscrpno pozabavili (Fedor Kritovac, Jadran Kale, Benjamin Perasović, Dražen Lalić, Anči Leburic, Nenad Bulat).

Benjamin Perasović pisao je 1989. godine u časopisu *Kulturni radnik* o „glazbenim“ i „sportskim“ grafitima, kao o dvije najuočljivije skupine grafita, koje su se u dva vala

³⁰ Usp. BENJAMIN PERASOVIĆ, Sociologija subkultura i hrvatski kontekst, u: *Društvena istraživanja: časopis za opća društvena pitanja*, 11(2002), br. 2-3 (58-59), 2002., 485.-498, 490.

³¹ VALENTINA GULIN ZRNIĆ, Kvarovska spika: Značenja grada i urbani lokalizmi u Novom Zagrebu, Zagreb, 2009., 23.

tijekom sedamdesetih i osamdesetih godina pojavile na ulicama Zagreba. Pritom napominje da sport i glazba nisu bili pravi sadržaji tih grafita, nego ih se koristilo za izražavanje osobnih afiniteta ili pripadnosti grupi te životnom stilu koji ona zagovara.³² Takvi grafiti služe, dakle, isključivo kao simbolički kapital i sredstvo identifikacije mladeži. Prvi val grafita u Zagrebu vezan za mladenačku subkulturu javio se u kontekstu *punk* glazbe krajem sedamdesetih godina. Do tada je bilo tek grafita koji su „podupirali sistem „i pričinjavali ga javnim mnijenjem.“³³ Grafiti se umnažaju tijekom osamdesetih i, u načelu, svjedoče jačanju i podizanju vidljivosti alternativne omladinske kulture. To koincidira s formiranjem mirovnih, ekoloških i feminističkih društvenih pokreta tijekom osamdesetih godina, koji će biti temelj za antiratne pokrete u devedesetima, ali i kasniji razvoj aktivističke i nezavisne kulturne scene. U osamdesetima se počinje koristiti i sprej umjesto krede i boje, a najviše grafita javlja se u novozaagrebačkim pothodnicima, zbog straha od policije, koja je grafitersku aktivnost mladih pripisivala negativnim utjecajima Zapada. Zbog Univerzijade 1987. godine, svi su grafiti u Zagrebu prebrisani, navodi Perasović.³⁴ Tim istim povodom akademski su slikari od strane HDLU-a angažirani da oslikaju Branimirovu ulicu, koja će nakon toga biti još dva puta iznova oslikana – 1999. i 2010. godine.

Kad je riječ o odnosu subkultura i specifičnog političkog sistema, Perasović se poziva na slovenskog sociologa Gregora Tomca, koji govori o subkulturi u kontekstu kapitalizma i socijalizma te tvrdi da „omladinska subkultura ima stvarne uvjete za život samo u kompleksnim, tržišnorobnim društvima, u „kapitalističkoj džungli.“³⁵ Iako oba politička sustava, prema Perasoviću, podrazumijevaju sličan netrpeljiv odnos dominantne kulture prema subkulturi te sličan mehanizam odvajanja „normalnog“ od „devijantnog“, razlog izostanka jačeg razvoja subkultura u socijalizmu jest nemogućnost „pokušaja tržišnog opstanka subkulturne produkcije i nemogućnost ograničavanja državno-partijske vlasti.“³⁶ To implicira, u najmanju ruku, dvije stvari, vezane uz postsubkulturnu kritiku tradicionalnog subkulturnog modela. Subkulture se ne formiraju u nekom zrakopraznom,

³² Usp. BENJAMIN PERASOVIĆ, „Glazba“ i „sport“ kao sadržaj grafita, u: *Kulturni radnik* br. 1/ 1989., 101.-110., 101.

³³ NENAD BULAT (bilj. 17), 37.

³⁴ BENJAMIN PERASOVIĆ, *Urbana plemena*, Zagreb, 2001., 305.

³⁵ BENJAMIN PERASOVIĆ, Predgovor, u: *Grafiti i subkultura*, Dražen Lalić, Anči Leburić i Nenad Bulat, Zagreb, 1991., 9.

³⁶ BENJAMIN PERASOVIĆ (bilj. 35), 9.

opozicijskom prostoru nezavisnom od tržišta i komercijalnih medija, nego oni jednim dijelom utječu na njihovu konstrukciju i reguliraju im opstanak. Kao što ćemo vidjeti, upravo će se (tek) tijekom devedesetih kod nas afirmirati *writerska* subkultura, a u skladu s procesom tranzicije iz starog sustava u novi, dogodit će se i (iako nešto sporiji nego na Zapadu) dijalog s umjetničkim, ali i tržišnim sustavom. S druge strane, u nacionalnom kontekstu ne možemo govoriti u terminima klasnog raslojavanja ili determinizma, kao što je to možda bilo u poslijeratnoj Britaniji.³⁷ Hrvatski sociolozi nisu se bezuvjetno oslanjali na birminghamšku teoriju klasne ukorijenjenosti subkultura te su uvidjeli da se one formiraju drugačije i, često, ne mimo vrijednosti roditeljskog doma i radničke klase nego upravo ih na specifičan način reproducirajući.³⁸

Osim *punkera*, a nešto manje i pripadnika drugih „glazbenih“ subkultura, tijekom osamdesetih su u ispisivanju grafita najaktivniji bili navijači, odnosno zagrebački Bad Blue Boysi. U Splitu je navijačka subkultura bila puno razvijenija od *rock* scene i one su se tijekom osamdesetih brzo pomiješale, iako je službeno vladala međusobna netrpeljivost. Pritom je Torcida bila „okvir za sve subkulturne otklone od dominantne stvarnosti.“³⁹ Analizom glazbenih i navijačkih grafita kod nas, dobit ćemo uvide u neke od lokalnih specifičnosti tih subkultura, ali i načina na koje njihova praksa dijalogizira s ostatkom društvene i kulturne scene.

4.1. Grafiti i glazbene subkulture.

Domaći sociolozi ranih devedesetih primjećuju da su upravo glazbeni stilovi bili ključ formiranja subkulturnih skupina tijekom osamdesetih godina u Jugoslaviji.⁴⁰ Ovo tumačenje, iako izostavlja kategoriju klase iz interpretacije, donekle se naslanja na birminghamšku školu, koja se primarno bavi upravo glazbenim stilovima i tumači ih kao specifične simboličke sustave znakova. Odabir glazbenog stila, prema tome, način je

³⁷ Usp. BENJAMIN PERASOVIĆ (bilj. 30), 494.

³⁸ Usp. BENJAMIN PERASOVIĆ, Teorijske implikacije empirijskog istraživanja *punk* scene u Hrvatskoj, u: *Društvena istraživanja: časopis za opća društvena pitanja*, 22(2013), br. 3, 2013., 497.-516., 503.

³⁹ BENJAMIN PERASOVIĆ (bilj. 35), 13.

⁴⁰ Usp. NENAD BULAT, Sex and drugs and *rockn'roll*, u: *Grafiti i subkultura*, Dražen Lalić, Anči Leburić i Nenad Bulat, Zagreb, 1991., 88.

opiranja dominantnim vrijednostima te funkcionira kao kolektivna identifikacijska os ili kohezivna sila za određenu skupinu mladih. Set kodova, odnosno stil i ponašanje pripadnika određene glazbene subkulture, naizgled nude kompletan alternativni značenjski sustav te cijelu lepezu odabira drugačijih od dominantne ili roditeljske kulture. U skladu s tim, grafiti koji upućuju na određenu vrstu glazbe trebali bi imati značajan simbolički kapital. Pritom je, kako navode Perasović, Bulat i Lalić, najčešće riječ o *punk*, metal i *rock* glazbi, odnosno o žanrovima, koji se više ili manje mogu podvesti pod „kabanicu“ *rock* kulture. Za nju Lalić kaže da „predstavlja optimalan „background“ dinamičnim aktivnostima subkulturne mladeži.“⁴¹

Prva skupina glazbenih, ali i uopće subkulturnih mladenačkih grafita, koji su se proširili Zagrebom 1979. godine bili su grafiti vezani uz *punk* pokret. Ti su grafiti obuhvaćali tek nekoliko osnovnih pojmova i međunarodno važećih *punk* simbola, kao što je zaokruženo slovo A (znak anarhizma) ili riječ *anarchy*.⁴² Oni su preuzeti iz seta političkog znakovlja, s obzirom da je *punk* glazba, zajedno sa svojim više ili manje radikalnim podžanrovima, bliska antifašističkim i anarhističkim stavovima. Zahvaljujući takvom ideološkom nasljeđu, grafiti koji se referiraju na *punk* uglavnom pokušavaju uputiti na to da *punk* ne znači samo stil ili glazbu, nego i politički odabir ili životni stav. Jedan od takvih grafita koje je i dalje moguće vidjeti u Zagrebu je, primjerice, grafit na križanju Slavonske avenije i Savske ceste, na ogradi zgrade Vjesnika: „*Punk* nije trend, *punk* je odgovor, jebite se šminker.“ (Slika 1) Uslijed dijaloga *punka* sa širom i popularnom kulturom, znakovi poput zaokruženog A izgubili su svoju radikalnu ideološku dimenziju i postali dijelom *punk* stila. To znači da, u kombinaciji s ostalim simbolima *punk* stila, ne upućuju na politički stav, već na samu *punk* subkulturu. Ipak, određeni podžanrovi *punk* glazbe razvili su se upravo kao otpor takvom „otupljivanju oštrice“ pa se tako tijekom osamdesetih godina u Zagrebu razvijala *hardcore punk* scena. Za nju su tipični bili grafiti sa zaokruženim slovom E (*equality*) ili natpisi s imenom benda Crass (angažirani *hardcore punk* bend).⁴³ Postsubkulturna teorija uočava da se, nakon širenja i komercijalizacije određenog subkulturnog stila, baza ili *core* određene

⁴¹ DRAŽEN LALIĆ (bilj. 20), 46.

⁴² Usp. BENJAMIN PERASOVIĆ (bilj. 32), 103.

⁴³ Usp. BENJAMIN PERASOVIĆ (bilj. 32), 105.

subkulture često politički fokusira i radikalizira.⁴⁴ Upravo ovaj fenomen radikalnog politiziranja dijela subkulture mladih možemo uočiti na primjeru specifične grupe grafita u Zagrebu, o kojima će biti riječi u nastavku rada. Za njih možemo reći da na određen način preuzimaju političku ulogu koju su imali *punk* grafiti, pri čemu dijele određeni ideološki, ali i praktični (ljudi, estetika itd.) okvir s *punk* kulturom.

Tijekom osamdesetih godina *punk* grafitima pridružili su se i grafiti koji su obznanjivali postojanje pripadnika drugih glazbenih stilova (metal, *reggae*, darkeri, *hip-hop* i *break dance*), ali nikad nije postignuta tolika rasprostranjenost i homogenost kao u slučaju *punk* grafita. Iako su svi glazbeni grafiti u načelu bili slični, pluralizam se očitovao u različitim bojama i motivima, ovisno o pojedinom stilu. Grafiti vezani za *reggae* glazbu su, tako, najčešće bili crvene, zelene i žute boje te sadržavali motiv lava ili lista marihuane, a uz *hip-hop* grafite često se javljao motiv velikog kasetofona.⁴⁵ Javljali su se i grafiti koji se referiraju na *rock* glazbu u užem smislu riječi i koji su najčešće evocirali *rock* glazbenike, hipi pokret i vrijednosti koje promiče (pacifističke ideje, hedonizam, individualno oslobođenje). Tradiciju ispisivanja ove vrste grafita možemo, vjerojatno, povezati sa subkulturom takozvanih „hašomana“, o kojima govori Perasović. Iako su se pojavili još sedamdesetih godina, elementi tog stila obnavljaju se na subkulturnoj sceni i među kulturama mladih do danas.⁴⁶ Šterk spominje primjere grafita koji se referiraju na hipi pokret, kao što je „Woodstock“ u zagrebačkom kvartu Knežija. Osobito zanimljivi su crno-bijeli grafiti na nosačima „Mosta slobode“ koje je 1994. godine izradio Danijel Žeželj, crtač koji se afirmirao u *Poletu* i *Novom kvadratu* zajedno s autorima kao što su Mirko Ilić, Igor Kordej i Radovan Devlić. Njegov se rad bazira na esteticu stripa, s tekstovima pjesmama *rock* glazbenika uz kvadratna polja. Ipak, vjerojatno „najslavniji“ i najdugovječniji zagrebački primjer „*rock* grafita“ je natpis „Hendrix“ na željezničkom mostu, koji je poprimio i reputaciju svojevrsnog urbanog mita. (Slika 2) Nekoliko puta uklanja, „Hendrix“ je anonimnom rukom vraćan na most nakon svake takve intervencije. Na neslužbenim *online* izvorima (forumima) mogu se naći podaci da je prvi puta napisan 1994. godine i da je odonda još barem dva puta vraćen, nakon prebojavanja. Prezime slavnog glazbenika postalo je u građanskom

⁴⁴ Usp. DAVID MUGGLETON I RUPERT WEINZIERL, (bilj. 22), 8.

⁴⁵ Usp. BENJAMIN PERASOVIĆ (bilj. 32), 104.

⁴⁶ Usp. BENJAMIN PERASOVIĆ (bilj. 30), 492.

žargonu svojevrsno „ime“ mosta, što upućuje na maksimalnu razinu identifikacije grafita i njegovog prostornog konteksta. Fotografija grafita nalazi se i na prve dvije stranice hrvatskog izdanja Hendrixove biografije „Soba ogledala“, odnosno „Room Full of Mirrors“. Riječ je, dakle, o značajnom simboličkom kapitalu, za koji je zaslužna prije svega sama gesta opetovanog ispisivanja grafita, a ne estetika ili njegov sadržaj.

S obzirom da se sredinom osamdesetih kod nas dogodila diversifikacija podžanrova *rock* glazbe, u sadržaju grafita najuočljiviji je pokušaj odvajanja od okoline, odnosno homogeniziranja unutar grupe po „glazbenoj“ osnovi. Takvi grafiti često upućuju na vrijednosti pojedine glazbene subkulture ili pokušavaju diskreditirati neki drugi glazbeni žanr, primjerice grafit u Zagrebu 'Tko sluša cajku, jebemo mu majku' ili u Spltu 'Mrzimo darkere', 'Metallica – metal up your ass', 'Azra su pederčine'.⁴⁷ Bulat pokušava objasniti veću zastupljenost grafita u pojedinim glazbenim žanrovima time što kaže da njih obično karakterizira provokativnost, odnosno ekshibicionizam (*punk*), dok druge karakterizira „povlačenje“ (*darkeri*).⁴⁸ Ovdje ulazimo u opasnost da spomenuti ekshibicionizam tumačimo u psihologijskom kontekstu, kao što to čini Maković kada u njemu vidi razlog za „rasplamsavanje erotske imaginacije“ po „erogenoj zoni zida.“⁴⁹ Svođenjem prakse ispisivanja grafita na čistu impulzivnu i niske strasti, ignoriramo čitavu sociološku tradiciju tumačenja grafita kao kodiranog subkulturnog jezika, odnosno kao društvene aktivnosti s potencijalom za simbolički otpor. Stoga smatram da teza o glazbenom ekshibicionizmu funkcionira ukoliko ga shvatimo kao estetsko-strukturnu značajku pojedine subkulture, ali i kao taktiku participiranja u javnoj sferi komunikacije i perpetuiranja društvenosti.

Krajem osamdesetih godina, tvrdi Perasović, u Hrvatskoj su se dogodili razni *crossover* žanrovi, a time i diversifikacija i premrežavanje stilova i praksi mladih. Uz to, pojavili su se novi glazbeni stilovi kao što je *rave*, koji je bio masovna pojava nevezana uz radničku klasu i koju nije bilo moguće protumačiti „otporom kroz rituale“, odnosno birminghamškim teorijskim alatima. Globalno gledano, jačaju već spomenute postsubkulturne teorije, koje relativiziraju odnos između glazbe i stila ili specifičnog ponašanja i smatraju da su takve veze, u postmodernom stanju društva, posve provizorne

⁴⁷ Usp. NENAD BULAT (bilj. 40), 93.

⁴⁸ Usp. NENAD BULAT (bilj. 40), 89.

⁴⁹ ZVONKO MAKOVIĆ (bilj. 14), 195.

i fluidne. Znakovito je da Šterk, kada 2004. nudi detaljnu klasifikaciju i popis tekstualnih grafita, koje je zabilježio tijekom čitavog desetljeća na području Zagreba, uopće ne navodi glazbene grafite kao relevantnu tematsku skupinu. Ono što je zanimljivo primijetiti kada govorimo o glazbenim grafitima u Zagrebu jest to da su oni od početka svog pojavljivanja stvarali svojevrsnu poveznicu s međunarodnom scenom, bilo aludiranjem na strane bendove, specifične ideologije ili estetike (u slučaju *writer*a i *hip-hop*a). Za razliku od njih, kao što ćemo vidjeti, sportski grafiti odnosili su se, jezikom i sadržajem, isključivo na lokalni kontekst, pri čemu su najčešće, u ideološkom smislu, implicirali određenu vrstu patriotizma.

Veza glazbe i prakse crtanja grafita u devedesetima pa sve do danas u Zagrebu se može iščitati iz dva posve različita i specifična primjera: s jedne strane riječ je politiziranim natpisima koje ispisuju pripadnici novih društvenih aktivističkih pokreta i koji semantički smjenjuju mjesto *punk* grafita te, s druge strane, tradicionalnim likovnim grafitima, koji nastaju u sklopu *writerske* kulture. Obje ove skupine pokazuju da su u Hrvatskoj, usprkos postsubkulturnim teorijama, na mikrorazini još uvijek „živi zajednički nazivnici.“⁵⁰

4.2. *Punk* naslijeđe - politizirani grafiti i novi društveni pokreti

Kod nas je došlo do razvoja *hardcore punk* scene još u osamdesetima, a u devedesetima do njene obnove i oslanjanja na mirovne, feminističke i ekološke pokrete iz osamdesetih godina. *Hardcore punk* scena približava se aktivističkim inicijativama kao što su borba za prava životinja, skvotiranje, mirovnjačke kampanje, anarhističke akcije ili *do it yourself* kultura. Stvar je to dijelom, dakako, nacionalnog ratnog i poratnog konteksta devedesetih, odnosno vladavine političke desnice i ekonomske i tranzicijske krize s jedne strane te mirovnjačkih i građanskih inicijativa s druge strane. Zanimljivo je pritom da *punk* nije u potpunoj opoziciji s roditeljskom kulturom, s obzirom da njeguje „uradi sam“ principe i radnički etos te vrednuje solidarnost, odnosno baštini neke od ključnih vrijednosti njegovanih u bivšoj državi. Iznimno je korisno Perasovićevo

⁵⁰ BENJAMIN PERASOVIĆ (bilj. 30), 495.

recentno istraživanje *punk* scene u Puli, u kojem zaključuje da ta konkretna scena izmiče postsubkulturalnim teorijama. Njene granice nisu pomične i propusne, nego je riječ o relativno uskom i zatvorenom krugu ljudi. Oznake stila nisu slučajne ili posuđene iz raznih drugih glazbenih pravaca, nego su usko vezane uz stavove samih pripadnika subkulture. Također, ono najvažnije, scena je iznimno politizirana, vezana uz lokalnu situaciju i probleme te odlučna u formiranju vlastitih života i alternativnih načina participiranja u društvenoj javnosti. *Punk* pritom ne znači globalni stilski fenomen, nego konkretne stvari relevantne za življeni kontekst, kao što su antifašizam, antinacionalizam, kritika politike, propagiranje jednakosti i zagovaranje radničkih prava. U Zagrebu kao primjer aktivističke *punk* grupacije može poslužiti Autonomni kulturni centar Attack!, koji nije isključivo vezan uz *punk* subkulturu, ali je njegov rad direktno vezan ili se oslanja na principe i ideje skvotiranja, *do it yourself* kulture, veganstva, privremenih autonomnih zona itd. U knjizi *Naša priča: 15 godina Attack!-a*, Marko Strpić i Vesna Janković prisjećaju se prvih godina rada Attack!-a (osnovan je 1997. godine) te spominju upravo grafite koji su se tada pojavljivali u gradu i doprinosili osjećaju promjene. Uočljivi su bili osobito anarhofeministički, odnosno rodno angažirani grafiti Lune i Anfeme, to jest Anarhofeminističke akcije koja se formirala dijelom i u prostorima Attack!-a. Primjer takvog grafita je, recimo, natpis „Ne želim potratiti cijeli svoj život peglajući tvoje gaće!“, na koji je netko odgovorio grafitom „Onda ih skini i zaradi!“⁵¹ Ovakvi grafiti imaju svoje „pretke“ s početka osamdesetih godina, kada su se na zagrebačkim ulicama javljali feministički grafiti te, kao i navedeni grafit iz devedesetih, djelovali kao provokacija i nailazili na reakcije ili bivali prebrisanima. Neki od njih bili su naglašeno politični, kao što je primjerice bio grafit „Dole verbalni delikt“, potpisan Venerinim simbolom.⁵² Iako Attack! nije nužno direktno sudjelovao u ispisivanju grafita, oni su bili nešto „u čemu su se lako prepoznali.“⁵³ S *punk* scenom grafite je povezivala upravo njihova naglašena političnost. U Zagrebu se, dakle, može uočiti preuzimanje subkulturne taktike ispisivanja grafita od strane novih društvenih pokreta. Ljevičarsko-anarhističke grupe mladih kao što su Crvena akcija ili Mreža anarhosindikalista i

⁵¹ Usp. SLAVKO ŠTERK (bilj. 3), 80.

⁵² JADRAN KALE, Uopćena obilježja različitih skupina grafita u Zagrebu, u: *Kulturni radnik* br. 1/ 1989., 77.-90., 85.

⁵³ MARKO STRPIĆ I VESNA JANKOVIĆ, Mi gradimo Attack, Attack gradi nas!, u: *Naša priča: 15 godina Attack!-a*, Zagreb, 2013., 14-34, 28.

anarhosindikalistkinja (MASA) ispisuju tekstualne grafite, koji se referiraju na prava radnika (Plenum u tvornice!), na državu kao aparat koji ne radi na korist građanima (primjerice, kritike izbornih procedura i pozivanje na poništavanje listića – Radnička klasa ne glasa, poništi listić), antifašizam te na radnički, građanski i studentski otpor kao političku taktiku (primjerice, grafit '1. maj – dan otpora, a ne odmora' ili izražavanje potpore Akademskoj solidarnosti). Riječ je o novim aktivističkim grupama, koje koriste subkulturni način artikulacije (osim grafita, ove grupe koriste, primjerice, medij *stickera*), ali su istovremeno ideološki i politički aktivne.⁵⁴ U našem političko-društvenom kontekstu, teme koje se adresiraju takvim grafitima u posljednjih su nekoliko godina, od studentske blokade Filozofskog fakulteta 2009. godine, vidljivije u javnosti. Nekoliko je aktivističkih i istraživačkih inicijativa aktivno u posljednjih par godina (BRID, Centar za radničke studije, Mladi antifašisti Zagreba itd.), a koje se bave sličnim socijalnim i ekonomskim temama te koje, iako one nisu izravno povezane sa samim grafitima, sudjeluju u stvaranju okvira javnog kritičkog diskursa. Riječ je, dakle, o specifičnom participiranju novih društvenih, politiziranih pokreta mladih u javnom prostoru govora, između ostaloga i subkulturnim taktikama.

4.1. Subkulturalizacija navijanja. Navijački grafiti.

Kao što je navedeno, istraživanja tzv. navijačkog plemena su, uz istraživanja grafita, prvi sociološki poduhvati u bavljenju subkulturama u domaćoj humanistici. Subkulture mladih kod nas su tumačene uglavnom u kontekstu slobodnog vremena, što je podrazumijevalo i životne stilove posredovane sportskim aktivnostima, kao što su skejter, roler, bajker, boarder itd.⁵⁵ Sami navijači nisu homogena grupa i izgradnji njihovog navijačkog identiteta ne služe samo aktivnosti direktno vezane uz praćenje sporta, nego i obrasci ponašanja slični ponašanju nenavijača, kao što je, primjerice, okupljanje u „kvartovskim“ kafićima ili ispisivanje grafita. Riječ je o preuzimanju različitih kodova urbanih tradicija, kao što su stil, sleng ili specifična autorefleksija, koji imaju najčešće

⁵⁴ Usp. DAVID MUGGLETON I RUPERT WEINZIERL, (bilj. 22), 15.

⁵⁵ Usp. SUNČICA BARTOLUCI I BENJAMIN PERASOVIĆ, Sociologija sporta u hrvatskom kontekstu, u: *Sociologija i prostor*, br. 45, 175 (1), 2007., 105.-119., 116.

simboličku, ali i stvarnu funkciju pojačavanja vrijednosti i koncepata ponašanja, koji se mogu nazvati tradicionalnima, partijarhalnima, a često i nasilničkim.⁵⁶

Perasović piše o pojavi sportskih grafita u Jugoslaviji, koji krajem sedamdesetih još nisu bili generacijski vezani uz mladenačku subkulturu – pratili su aktualna događanja i uglavnom se preklapali s mišljenjem „šire zajednice.“⁵⁷ Za razliku od *punk* grafita, koji su tada bili svedeni na uski spektar specifičnih internacionalno prihvaćenih i razumljivih simbola, sportski su grafiti bili u svom karakteru lokalni. Ne samo da se redovno pozivalo na lokalni ili nacionalni klub, nego se i uvijek koristio hrvatski jezik. Tek se sredinom osamdesetih godina javlja mladenačka navijačka subkultura, kao pokretač „trećeg vala“ ispisivanja grafita u Zagrebu. Oni čine novi tip navijača, koji ispisuju i novi tip navijačkih grafita. Određeni klub i sport prestaju biti suština navijanja i grafitiranja i postaju svojevrzne poluge za formiranje identiteta i životnih stilova mladih navijača.⁵⁸ Pritom preuzimaju pojedine kodove drugih subkultura mladih i tada se, primjerice, u navijačkim grafitima počinje javljati engleski jezik, do tada specifičan isključivo za glazbene grafite. Specifična subkultura, koja se kod nas tijekom devedesetih godina maksimalno približila i dobrim dijelom stopila s navijačkim plemenom, jest subkultura *skinheads*. *Skinheads* su oduvijek dijelili dio simboličkog stilskeg inventara, glazbenih preferencija pa i ideoloških uvjerenja (u slučaju tradicionalnih *skinheads*) s *punkerima*. U osamdesetima su i sami *punker*i znali odlaziti na utakmice, ali se to promijenilo i *skinheads* su u potpunosti preuzeli njihovo mjesto u navijačkim ritualima. Pritom se dogodio radikalni zaokret prema političkoj desnici, naglašeno nacionalističkim, diskriminatornim i patrijarhalnim vrijednostima te stadionskom i uličnom nasilju.⁵⁹ Osim zbližavanja navijačkog i subkulturnog plemena linijom radikalnog politiziranja, različiti su primjeri preuzimanja taktika i simboličkog kapitala glazbenih subkultura od strane navijača. Primjerice, Dinamova himna je pjesma 'Dinamo ja volim' *rock* grupe Pips, Chips & Videoclips. Također, navijači su izdavali svoje fanzine (*Ajmo plavi*, *Dinamo sjever*), što je jedan od tipičnih mikromedija, kojim se služe glazbene subkulture. Perasović ovaj proces naziva „navijačkom subkulturalizacijom“ te o svijetu navijačkih rituala govori kao

⁵⁶ Usp. SUNČICA BARTOLUCI i BENJAMIN PERASOVIĆ (bilj. 55), 112.

⁵⁷ Usp. BENJAMIN PERASOVIĆ (bilj. 32), 102.

⁵⁸ Usp. BENJAMIN PERASOVIĆ (bilj. 32), 106.

⁵⁹ Usp. BENJAMIN PERASOVIĆ (bilj. 30), 494.

o „zasebnom, neovisnom svijetu igre i simboličkih suprotstavljanja.“⁶⁰ U samom Zagrebu danas je izrazito vidljivo da su upravo grafiti važan sastavni dio ritualnog ponašanja navijača. Njihovim ispisivanjem navijači dokazuju i jačaju svoju pripadnost navijačkoj skupini i vjernost klubu. Pritom su najčešća dva tipa navijačkih grafita, koji se međusobno razlikuju prije svega formom, a donekle i funkcijom: slikovni, obično u formi velikih murala, te tekstualni, najčešće u funkciji političke poruke.

Glavna svrha murala je osnaživanje konstrukcije identiteta navijača kao vjernih zagovornika i „čuvara“ njihovog nogometnog kluba. Obožavanje određenog kluba navijačima predstavlja specifičnu vrijednost, koja ih istovremeno izdvaja iz njihove sredine i međusobno ujedinjuje i homogenizira. Pritom se navijači kao šira subkultura odvajaju od ostatka građanstva, ali se razdvajaju i međusobno – najčešće prema gradovima i klubovima za koje navijaju te na koncu na lokalnoj razini, prema gradskim kvartovima. Na taj način navijači komuniciraju međusobno unutar grupe, ali i s ostatkom grada. Navijačke murale u Zagrebu najčešće karakterizira naglašeni lokalpatriotizam, na razini čitavog grada (Ovaj grad čuva BBB) ili kvarta. Više-manje u svakom zagrebačkom kvartu nalazi se jedan veći mural Bad Blue Boysa, pri čemu se navijači predstavljaju kao „čuvari“ ne samo časti nogometnog kluba, nego i gradskog ili kvartovskog prostora. Ovaj primjer pokazuje da u onome što nazivamo suvremenim, postmodernim, globalnim ili čak virtualnim društvom i dalje postoji čvrsta veza između pojedinca i neposrednog, lokalnog okruženja. Jaku povezanost navijača Dinama i gradskih teritorija u zagrebačkim grafitima iščitava i Fedor Kritovac 1989. godine.⁶¹ „Kvart“ se pokazuje kao fizički prostor transformiran u mjesto konstruiranja i reproduciranja identiteta, odnosno kao simboličko mjesto. U slučaju navijačkih grafita, obožavanje kluba zapravo je jedan od mehanizama identificiranja s gradom ili kvartom, odnosno isticanja pripadnosti lokalnoj zajednici. Pripadanje u ovom kontekstu ne trebamo tumačiti kao vrstu egzistencijalne, nego dobrim dijelom društveno i kulturno konstruirane potrebe.⁶² U slučaju navijačkih grafita, naglašavanjem i „obranom“ osjećaja lokalne pripadnosti zauzima se određena

⁶⁰ BENJAMIN PERASOVIĆ (bilj. 34), 278.

⁶¹ Usp. FEDOR KRITOVAC, Teritorijalni grafiti kao posebna skupina grafita u Zagrebu, u: *Kulturni radnik* br. 1/ 1989., 91.-99., 94.

⁶² Usp. VALENTINA GULIN ZRNIĆ (bilj. 31), 17.

pozicija moći, koja je zapravo izvedbene, odnosno performativne naravi i funkcionira kao zamjena za realnu političku moć na razini države.

S obzirom na dosljednost na sadržajnoj i likovnoj razini, navijački murali čine doista specifičan *tip* zagrebačkih grafita. Njihovu estetiku možemo nazvati konvencionalnom estetikom grafita. U načelu se koriste generički stilovi grafita, *writerski* tip slova, trodimenzionalni efekti i isključivo sprej kao tehnika. Nema većih odstupanja ni eksperimentiranja materijalima ili formom. Na razini motiva, riječ je o simbolima Dinama, najčešće grbu i buldogu te prepoznatljivoj plavoj boji, u kombinaciji sa simbolima grada Zagreba – gradskim grbom ili siluetama zgrada i tramvaja. Na grafitu se uvijek nalazi naziv pojedinog kvarta, a često i svojevrсно tekstualno obećanje navijača da će biti vjerni Dinamu i(li) Zagrebu (Zagrebačkim ulicama/ cesta mog života teče... ; Ići ćemo svuda s Dinamom). Svojim dimenzijama murali odaju dojam monumentalnosti, a motivima upućuju na postojanost i snagu (primjerice buldozi, munje i plamenovi na muralu u Botincu). U kvartu Knežija nalazimo tipičan mural, koji sadrži motive buldoga, grb Zagreba i naziv kvarta te je izrađen tradicionalnim grafiterskim stilom, čime upućuje na specifičnu urbanu tradiciju, ali i na kvalitete kao što su pouzdanost i dugotrajnost. (Slika 3) Mural na Volovčici, s druge strane, motivima i stilom sugerira dugu tradiciju kluba – imitira se sepija, koja upućuje na stil retro fotografije, na kojoj su prikazani bivši igrači kluba, zajedno s godinom pobjede na kupu velesajmskih gradova. (Slika 4) Preuzimajući *writersku* estetiku, navijači preuzimaju isključivo stil, ne i interes za grafite kao formu. Ne postoje značajnije promjene ili pomaci u odabiru motiva, kao ni u njihovoj likovnoj interpretaciji, što grafit čini isključivo medijem, odnosno ritualom kojim se perpetuira specifična grupna vrijednost.

Drugačiji tip navijačkih grafita u Zagrebu čine tekstualni grafiti. S obzirom da je riječ o tekstovima ispisanima sprejem u žurbi, bez uloženog vremena i umjetničkog napora, ne funkcioniraju kao javne posvete klubu ili kvartu, nego kao „glas“, za koji ne postoji mjesto u službenom medijskom prostoru. Takvi grafiti funkcioniraju najčešće kao političke poruke upućene strukturama moći, za koje navijači smatraju da ne rade za dobrobit njihovog kluba, navijača ili lokalnog/nacionalnog nogometa. Optužbe su najčešće usmjerene Hrvatskom nogometnom savezu, aktualnim političarima i trenerima. Najbrojniji grafiti ovog tipa svakako su oni upućeni Zdravku Mamiću („Mamiću

cigane!“). Mnogobrojni su i grafiti kojima se skreće pažnja na konflikt između navijača i vodstva hrvatskog nogometa te na manipulaciju dominantnom medijskom slikom i mišljenjem koje je u javnosti konstruirano o navijačima („Narod na rubu gladi i plača, a vi nam mažete oči problemom navijača“). Noviji primjer je grafit (u međuvremenu već prebojan) na Trgu žrtava fašizma s citatom Josipa Kužea: „Jesam li veći kockar ja jer sam izgubio novac ili neki koji su prokockali svetinju, osmjeh djece i radost navijača?“ (Slika 5) Kuže pritom funkcionira kao antipod Zdravku Mamiću i „miljenik“ zagrebačkih navijača. Osim natpisa kojima se navijači na određen način kao grupa diferenciraju od okoline, mogu se uočiti i kojima se sama grupa iznutra nastoji ojačati. Takvi su tekstovi kojima se pruža podrška pojedinim navijačima, za koje ostali smatraju da im je nanesena nepravda od strane struktura moći. Primjer takvog grafita je natpis 'Ne daj se Nikica', koji je često moguće sresti po zagrebačkim zidovima, a koji se odnosi na mladog navijača osuđenog na četiri godine zatvora, nakon nereda na maksimirskom stadionu 1. svibnja 2010. godine, tijekom kojih je stradao jedan policajac.

Ovakav politizirani diskurs ne predstavlja konkretnu ili artikuliranu političku borbu, nego najčešće ostaje na razini marginalnog dnevnog komentara i tek simboličkog čina otpora. Zanimljivo je što pritom ipak razotkrivaju dvostruki ideološki problem. S jedne strane, reproduciraju tradicionalne vrijednosti (lokalpatriotizam, patrijarhat itd.). S druge pak ukazuju na širu političku sliku, u kojoj građanima nedostaje realne političke moći i ona je svedena na perpetuiranje određenog rituala. Upravo ovakav politizirani pristup subkulturnim ritualima, koji navijačko pleme dijeli s *punk* i anarhističkim grupama, razlikuje odnos tih subkultura prema grafitima od onog koji imaju pripadnici *writerske* subkulture. Njima nije cilj prenošenje poruke o specifičnoj alternativnoj vrijednosti grafitom, nego je sama praksa iscrtavanja grafita, odnosno *taga*, ono što *writere* razdvaja od dominantne kulture. Pritom je šira javnost koja ne poznaje kod manje važna u komunikacijskom procesu.⁶³ Upravo su se u okviru *writerske* kulture grafiti osamostalili kao likovna djela te se u njoj obično traže korijeni *street art* fenomena, iako se on, kao što ćemo vidjeti, razvio kao svojevrsna „međuprostorna praksa.“⁶⁴

⁶³ Usp. KATERINA DUDA, Graffiti writing kao oblik subkulturne prakse, u: *Diskrepancija*, 2008., 73. - 82., 74.

⁶⁴ Usp. ANDREA MUBI BRINGHENTI (bilj. 11), 316.

4.4. Prema likovnosti : tradicionalni *writerski* grafiti

Writing se u Americi počeo javljati šezdesetih godina, kao nasprejani potpisi nebijeke muške mladeži iz radničkih i „lošijih“ četvrti, koji su najčešće služili za svojevrsno obilježavanje teritorija „kvartovskih bandi.“⁶⁵

U počecima medijska i šira javnost nije prepoznavala ovu pojavu kao specifičnu subkulturu, nego su više-manje svi slobodnom rukom napisani natpisi na javnim zidovima svrstavani u generičku kategoriju „grafita“ i nisu razlikovane opscene, duhovite ili političke poruke od tzv. *tagova* i ostalih formi *writinga*.⁶⁶ *Writing* se odnosio na praksu ispisivanja *tagova* (potpisa, oznaka) i kompleksnijih grafita ili murala po zidovima i vlakovima velikih gradova. Najčešće je ta praksa bila dio *hip-hop* subkulture, kao jedan od četiri glavna „elementa“ (uz stvaranje glazbe (DJ), izvođenje tekstova (MC) i ples (*break dance*)) iako se, stjecanjem vidljivosti, u određenoj mjeri osamostalila kao zaseban subkulturni *žanr*. Početkom sedamdesetih godina prepoznata je i od strane medija kao novi urbani fenomen, a tada se i sama praksa počela širiti te su sve više korišteni sprejevi u boji. *Writing* nije bio političan i okrenut široj društvenoj situaciji, kao što su to bili grafiti koji su tih godina nastajali u Europi. Njegova jedina svrha bila je afirmirati pojedinog writera unutar subkulture, a jedine kvalitete potrebne za to bile su broj ispisanih *tagova* i stil pojedinog writera.⁶⁷ Diskurs koji ju prati obično se oslanja na tradicionalne subkulturne teoretičare i bavi se njenom klasnom i rasnom determiniranošću, specifičnom strukturiranošću i kodiranošću praksi njenih pripadnika, simboličkim kapitalom (tzv. „moralnom karijerom“ writera), medijskom moralnom panikom te kooptacijom stila od strane šireg kulturnog diskursa. Ako se oslonimo na postsubkulturne teorijske pretpostavke, naravno, pada novo svjetlo na ovaj narativ i razotkriva se uloga samih medija u konstrukciji *writerske* subkulture, njeno fluidno preklapanje s umjetničkim poljem te preklapanje nekih njenih obrazaca s obrascima dominantne ili roditeljske kulture. Iako je ovu praksu medijski diskurs od početka smještao u domenu 'divljeg, neobuzdanog, spontanog', funkcioniranje *writerske*

⁶⁵ Usp. MARTHA COOPER i HENRY CHALFANT: *Subway Art*, London, 1984., 14.

⁶⁶ Usp. JOE AUSTIN, *Taking the Train: how graffiti art became an urban crisis in New York City*, New York, 2001., 80.

⁶⁷ Usp. TIM CRESSWELL (bilj. 2), 32.

subkulture strogo je strukturirano i formalizirano na više razina, tako da svaki njen praktični aspekt ima svoje specifično mjesto i težinu u simboličkom sustavu. S jedne strane, kodificiran je vizualni izgled, odnosno stil *tagova*, njihova kvantiteta i lociranost te funkcija. S druge pak strane, decidirani su i hijerarhizirani i sami odnosi između pripadnika skupine, njihovo ponašanje te „razvojni put“ njihove *writerske* karijere. Vizualni kod tagova i murala čini set formi i motiva, koje prepoznajemo kao specifične za tradicionalni stil grafita. Osnovni element je slovo, čiji je „normalan“ izgled izmijenjen skoro do nečitljivosti, u čemu je sadržana svojevrsna namjera da se onemogući razumijevanje poruke široj javnosti. Među tradicionalnim stilovima slova riječ je najčešće o mjehurastim (*bubble*), trodimenzionalnim oblicima ili o takozvanom *wildstyleu*, a često sam *tag* postaje crtež i prelazi u formu murala. Najeksploatiraniji motivi isprva su bili oreol, kolut dima ili kruna iznad slova, a potom i strelice i limenke spreja, često u „krilatoj“ varijanti. S vremenom se tradicionalni *writerski* imaginarij proširio i vodeću ulogu su preuzeli likovi i složenije kompozicije, ali *writerska* poetika ostala je prepoznatljiva.

Većina proučavatelja ili dokumentarista subkulture writera (Richard Lachmann, Joe Austin, Katerina Duda, Susan Stewart, Nancy MacDonald, Martha Cooper) tvrdi da je ključni motiv svih pripadnika te subkulture isti – slava unutar subkulture. Radi se, dakle, o gradnji „moralne karijere“, koja predstavlja svojevrsnu mogućnost samoostvarenja za mlade crtače *tagova*, uglavnom srednjoškolce iz niže klase.⁶⁸ Početnika se u američkom žargonu naziva *toy*, dok je iskusni i afirmirani *writer king* i najčešće mentorira nekog novaka u njegovom napretku od odabira *taga*, izlaska u javnost, postizanja određene kvantitete u broju ispisanih *tagova* te stjecanja priznatog *writerskog* identiteta.⁶⁹ Ispisivanje *tagova* predstavlja svojevrsno „strukturno mjesto početka“ svakog writera, što znači da je riječ o nepisanom pravilu da novaci upornošću moraju opravdati ozbiljnost svoje namjere. Važna je, pritom, isključivo kvantiteta ispisanih *tagova*, a upravo novaci koji još pohađaju školu imaju dovoljno slobodnog vremena i manje društvene, zakonske i financijske odgovornosti. Nakon postizanja vidljivosti *tagovima*, *writeri* se tehnički usavršavaju kako bi počeli raditi kompleksnije

⁶⁸ Usp. NANCY MACDONALD, *Going Underground: A Journey into the Graffiti Subculture*, u: *The Graffiti Subculture, Youth, Masculinity and Identity*, London, New York, 2001., 63. – 93., 65.

⁶⁹ Usp. KATERINA DUDA (bilj. 63), 76.

grafite, odnosno murale. Većina *writera* ipak ne napreduje do murala s obzirom na tehničku zahtjevnost, količinu vremena koje je potrebno uložiti te povećanu razinu opasnosti od odgovaranja pred zakonom za punoljetne *writere*.⁷⁰ Ukoliko *writeri* nastave raditi na muralima, uvjeti rada i logika stjecanja slave se mijenjaju – dok je za *tagove* bila bitna kvantiteta, za murale je važna inovativnost i umjetnička kvaliteta. *Writeri* koji ipak nastave crtati sve složenije murale, u okviru subkulture imaju ograničen prostor za razvoj - maksimum uspjeha koji mogu postići jest to da postanu „kraljevi linije“. Najčešće je riječ o odabiru hoće li nastaviti djelovati u okviru svoje subkulture ili će se uključiti u galerijsko-umjetnički sustav i u odnosu na njegove zakone i mehanizme razvijati svoj umjetnički rad. S obzirom da su početkom osamdesetih godina grafiti prepoznati kao umjetnički fenomen, svijet sponzora, medija i galerija počeo se otvarati i nuditi *writerima*, zbog čega su za dio njih vlakovi i lokalna zajednica prestali predstavljati jedinu moguću i poželjnu realnost. Richard Lachmann tvrdi da se devijantne karijere (i karijere u umjetnosti) zasnivaju na čvrstoći osobnih veza pojedinca s lokalnim mentorima, društvom i publikom, jer upravo one „stvaraju osjećaj realnosti“ *writeru*, koji je nužan za njegovo prilagođavanje i pristajanje na konvencije i strukturu subkulture.⁷¹ Ne možemo, dakle, govoriti isključivo o „agresivnom kooptiranju nedužnih“ *writera* od strane umjetničkog sustava, nego moramo imati na umu da su se pritom umjetniku razotkrivaju unutarnja ograničenja subkulturne karijere i time njegova vjera u vlastiti angažman u okviru subkulture gubi na snazi.

Iako se prvobitni prelazak *writera* iz uličnog i subkulturnog u umjetničko polje percipirao kao završetak produkcije autentičnih grafita, iz današnje pozicije jasno je da nije riječ ni o kakvom linearnom i jednoznačnom procesu i da su fenomeni subkulture, ulice i umjetnosti zapravo višeznačni, paralelni, međusobno povezani i, često, posve fleksibilni.

Sredinom osamdesetih se grafiti pojavljuju i šire Europom, gdje se naslanjaju na nasljeđe protestnih grafita i tvore takozvanu “Novu školu”, intelektualniju od američke „stare“, vizualne škole.⁷²

⁷⁰ Usp. MARGO THOMPSON, *American Graffiti*, New York, 2009., 26.

⁷¹ Usp. RICHARD LACHMANN, *Graffiti as Career and Ideology*, u: *American Journal of Sociology*, Vol. 94, br. 2(1988), 229 – 250, 249.

⁷² Usp. SLAVKO ŠTERK (bilj. 3), 22.

U Zagrebu se grafiti u američkoj *hip hop* i *writerskoj* tradiciji javljaju tijekom osamdesetih godina, ali vidljiviji postaju tek početkom devedesetih. Perasović 1989. godine napominje da primjera grafita koji su postali „zasebni stil“, odnosno kojima je važan „umjetnički dojam“, a ne sadržaj, u Zagrebu tada još nema.⁷³ Naznake novog stila javljaju se isključivo u novozagrebačkih pothodnicima u kojima je sigurnije crtanje, ali ti „grafiti artistskih pretenzija, za Zagreb iznimni“ prekriveni su ličenjem povodom Univerzijade 1987. godine, kako ističe Fedor Kritovac.⁷⁴ Jadran Kale pak primjećuje da slike, kojima je 1987. godine Branimirova ulica prvi put oslikana od strane akademskih slikara, nisu bile podvrgavane kasnijim anonimnim intervencijama, kao što je to bilo uobičajeno za većinu grafita koji su se osamdesetih javljali u Zagrebu.⁷⁵ Svojom dvojbom nad time mogu li se te slike smatrati grafitima ukazuje na još uvijek radikalnu razdvojenost pojma grafita i pojma umjetnosti u osamdesetima godinama u Hrvatskoj.

Tek Nina Ožegović u Arkzinu 1993. godine primjećuje pojavu „novih lijepih murala.“⁷⁶ Autori kao što su Lunar i 2Fast su tada počinjali iscrtavati *tagove* i murale po zagrebačkim zidovima, a danas su aktivni kao afirmirani umjetnici, iako im je opus i dalje u velikoj mjeri obilježen tradicionalnim grafitima. Oni su 1992. osnovali prvu grafiti grupu *Yo Clan Posse*, što je dalo prvi impuls stvaranju osjećaja „scene“ i specifične generacije *writeri* te njenom širenju po ostalim hrvatskim gradovima. Prvi je put bilo riječi o formiranju specifične subkulturne scene, kojoj su grafiti okosnica aktivnosti i samoafirmacije, a nisu samo jedan od rituala „oglašavanja“. Kad su u pitanju *writeri*, čitavo vrijeme bila je riječ o kretanju između ilegalnosti i legalnosti te o raspravi između umjetničke vrijednosti i vandalizma. Upravo je ilegalnost, uz strukturnu važnost stvaranja vlastitog subkulturnog i umjetničkog identiteta, razlog iza korištenje nadimaka i pseudonima u prvim fazama *writerskih* karijera, prije nego su se neki od njih afirmirali kao umjetnici.

Iako se stilski oslanjaju na američku tradiciju, *hip hop* i *writing* su uvijek naglašeno lokalni. *Hip hop* glazbenici već 1995. godine *repaju* na hrvatskom i koriste slengove, a u sadržajnom smislu često se referiraju na pripadnost određenom gradu i

⁷³ Usp. BENJAMIN PERASOVIĆ (bilj. 32), 108.

⁷⁴ Usp. FEDOR KRITOVAC (bilj. 61), 97.

⁷⁵ JADRAN KALE (bilj. 52), 89.

⁷⁶ NINA OŽEGOVIĆ: Zgraffiti, u: *Arkzin*, br. 24, 1993., 16. – 17., 16.

kvartu ili pak na aktualne lokalne društvene okolnosti. Sami grafiti obično brane „kvartovske vrijednosti“, a crtači iznimno dobro poznaju grad i vrijednosni sustav grupe često se izražava u urbanim kategorijama. Primjerice, samo iskusni writeri pišu u centru grada i na „glavnim lokacijama.“⁷⁷ Isprva se crtalo uglavnom na zabačenim ili perifernim gradskim mjestima – po pothodnicima, kolodvorima i uz prugu, mostove i velike cestovne petlje. Potom se, crtajući po zaleđima zgrada i neprimjetnijim površinama objekata, polako približavalo središtu grada. Osobito popularna mjesta bile su osnovne i srednje škole, gdje su se s vremenom odgajale nove generacije *writer*a.⁷⁸ U drugoj polovici devedesetih *writer*i su i prvi put legalno oslikali zid u Varšavskoj, a 1995. je pokrenut i prvi grafiterski fanzin *ZGB Kaos*, koji je sadržavao kontakte, fotografije i vijesti, a bio je dostupan u strip prodavaonicama.⁷⁹ Sve je to stvaralo određenu infrastrukturu za formiranje i jačanje „scene“. Krajem devedesetih godina scena prolazi proces polagane diversifikacije i institucionalizacije putem izložbi, koje organiziraju sami protagonisti scene, ali i galerije i kulturni centri, konstruirajući dio grafiterske scene kao vrstu ulične umjetnosti, odnosno *street art*a.⁸⁰ Istovremeno se organiziraju radionice i tečajevi crtanja grafita, što paralelno reafirmira grafite kao naglašenu mladenačku, kreativnu aktivnost, ali i kao alternativan set znanja i tehnika, koji nadopunjuje konvencionalan likovni odgoj. Organiziraju se *grafiti jamovi*, odnosno festivali, ali i zajednička oslikavanja pojedinih zidnih površina u gradu, kao što je Branimirova ulica. Branimirova je, prvi put nakon Univerzijade 1987. godine, oslikana 1999. godine povodom Dana protiv zlouporabe droga od strane grafitera.

Nakon 2000. *writerskim* se grafitima rapidno počinju pridruživati nove forme grafita, čija se estetika često potpuno razlikuje od *writerske* i koja se oslanja na globalne umjetničke tendencije već afirmirane pod novim imenom – *street art*.

⁷⁷ Usp. KATERINA DUDA (bilj. 63), 77.

⁷⁸ Usp. SLAVKO ŠTERK (bilj. 3), 38.

⁷⁹ Usp. BENJAMIN PERASOVIĆ (bilj. 34), 312.

⁸⁰ Usp. SLAVKO ŠTERK (bilj. 3), 44.

5. Estetsko širenje polja

Tijekom osamdesetih godina na američkoj su se sceni dogodile dvije paralelne i povezane promjene – grafiti su ušli u galerijski sustav te se, istovremeno, samo polje grafita estetski transformiralo i proširilo. Grafiti više nisu nastajali isključivo kao *tagovi* i isključivo unutar *writerske* subkulture, nego su umjetnici različitih socijalnih pozadina i estetskih afiniteta odabirali iskoristiti kontekst i simbolički kapital ulice i uličnog zida za svoj rad. Značenje samog pojma *grafiti* proširilo se, dakle, s marginalizirane i specifično strukturirane društveno-umjetničke prakse *writinga* na šire i heterogenije kulturno polje. Sama *writerska* subkultura na taj je način ušla u dijalog s visokom kulturom, tradicijom povijesti umjetnosti, mehanizmima umjetničkog tržišta te, na koncu, s akademskim kritičkim diskursom.

Dok je političko-medijski aparat grafite interpretirao kao moralni problem grada, odnosno njegovo „prljavo“ Drugo, za institucionalno umjetničko polje grafiti su bili objekti zanimljivi i isplativi za kuriranje. Prijelaz grafita s vlakova i zidova New Yorka u umjetničke galerije anticipiran je krajem sedamdesetih, a počeo se događati početkom osamdesetih godina, počevši sa prepoznatljivim imenima kao što je Jean-Michel Basquiat. Jedna od izložbi koja je najavila novu sliku njujorške scene bila je izložba „Times Square Show“ 1980. godine, koja je okupila umjetnike poput Jenny Holzer zajedno s writerima i grafterima, poput Jean-Michela Basquiata, Keitha Haringa i Kennyja Scharfa. Mnoga su djela bila gerilski postavljena u prostor, a sama izložba nije sadržavala legende ili neki drugi klasični mehanizam vrednovanja ili kuriranja, iako su kolekcionari mogli kupiti djela koja su htjeli. Izložba je, dakle, spojila umjetnički i komercijalni svijet sa širim marginalnim, boemskim, društvenim miljeom. Tijekom ranih osamdesetih *writeri* su počeli redovno izlagati u manjim komercijalnim galerijama, a već 1983. godine postavljena je u galeriji Sidney James izložba znakovitog naslova - „Post-graffiti“. Već je ranih osamdesetih percipirana, dakle, promjena koju je fenomen grafita prošao i zbog koje se moglo govoriti o njegovoj svojevrsnoj naknadnoj reappropriaciji u promijenjenim okolnostima. Nova situacija *post-grafita* kao legitimnog umjetničkog pokreta protumačena je u katalogu izložbe logikom „proširenja i produbljenja estetskih

ambicija umjetnika koji su radili u podzemnoj željeznici.“⁸¹ Osim samog narativa o grafitima koji je izložba producirala, važan je bio i njen prodajni karakter. Trgovanje grafitima na vrlo je praktičan način uvelo razliku između grafita na vlakovima i u galeriji. Osim što je promijenjen stav samih umjetnika prema njihovoj praksi kao prema poslu, a ne samo „izvannastavnoj aktivnosti“ koja im donosi simboličku slavu, sami grafiti su dobrim dijelom prestali biti ritual, a postali objekti s cijenom. Uz to su *writeri*, ulaskom u galerije, dobili i čitav medijatorski aparat (galeriste, kritičare, novinare, kolekcionare i fotografe) te posve novi tip publike, koja nije s njima dijelila praktično iskustvo „ulice“, nego je baratala setom znanja o povijesti umjetnosti i visokoj kulturi.

Pritom je osobito zanimljiv kritički i medijski diskurs, koji je tijekom osamdesetih afirmirao grafite kao novi umjetnički trend. Najčešća kvaliteta na koju se pozivalo bila je njihova autentičnost, odnosno primitivizam. O grafitima se govorilo kao o umjetničkoj formi koja je na izvorni način govorila u ime marginaliziranih i manjinskih društvenih skupina. Veza njihovog društvenog habitusa i prakse ispisivanja grafita doživljena je na taj način sudbinski i nužno i donekle koincidira sa tradicionalnim tumačenjima subkulture kao alternative dominantnim komunikacijskim sustavima. Primitivizam istovremeno funkcionira i kao legitimna umjetnička kvaliteta, s obzirom da se za vrijeme povijesnih avangardi afirmirao upravo kao moderna i progresivna umjetnička kategorija – kako u kontekstu pučke ili dječje umjetnosti, tako i u kontekstu tema i formi koje se referiraju na neeuropsku, nebijelu, nezapadnjačku tradiciju. Uvjerenje da grafite izrađuju primarno stranci i nebijelci pružalo im je svojevrsnu egzotičnost, iako je pritom bespogovorno impliciralo i inferiornost. Margo Thompson navodi riječi Claesa Oldenburga i Normana Mailera, kojima nazivaju grafite „aromom iz Latinske Amerike, napravljenom od strane „tropskih ljudi“, koji uvoze „ogromno drveće i lijepe biljke tropske prašume, džunglu, u sivu, mehaniziranu urbanu okolinu.“⁸² Osim socijalnog konteksta, *primitivno* kao ono Drugo opisivalo je i referentni okvir grafita – referirali su se na američku popularnu i kič kulturu - strip, glazbu, psihodeliju, crtane filmove i SF ilustracije, a ne na visoku umjetnost. Kooptirajući grafite, kako tumači Tim Cresswell pozivajući se na Edwarda Saida, galerijska i umjetnička scena iskazale su „moć nad“ i

⁸¹ Usp. MARGO THOMPSON (bilj. 70), 185.

⁸² MARGO THOMPSON (bilj. 70), 16.

žudnju za „niskim“ iskustvom ulice, koje je predstavljalo njihov podsvjesni, inferiorni dio.⁸³ Pritom su za tim iskustvom žudjeli upravo oni koji „možda nikada nisu koristili podzemnu željeznicu i koji su se možda slagali s *New York Timesom* da su grafiti upropaštavali grad.“⁸⁴ To svojevrsno kolonizatorsko „pripitomljavanje“ pritom mijenja samu prirodu Drugog – ono postaje svoja vlastita reprezentacija. Asimilira se, dakle, samo simbolički kapital koji posjeduju grafiti, ali ne i praktične taktike ili društveni uvjeti koji ih produciraju. Grafit u galeriji, u kontekstu diskursa o primitivnom, nije više ono Drugo ili vanjsko, nego njegova metonimija. S obzirom da u suvremenim teorijama kulture pojam autentičnosti gubi na težini, potrebno ga je tumačiti kao simptom prirode diskursa koji ga koristi. Danas se, kao što ćemo vidjeti, *street art* često referira upravo na tradicionalno postavljenu opreku ulica/galerija, zauzimajući često i autoironičnu poziciju.

Na istom tragu je i trud mnogih teoretičara da ukažu na upisivanje grafita u tradiciju povijesti umjetnosti kao na naknadno konstruiranje konteksta i kreiranje mita o tradiciji.⁸⁵ Mladi *writeri* najčešće nisu imali nikakvih iskustava s galerijama ili institucionalnim umjetničkim obrazovanjem, nego su se vezali za tradiciju grupnih mladenačkih aktivnosti u javnim prostorima velikih gradova, izvan roditeljskog doma, škole i dominantnog kulturnog života, odnosno za utjecaje iz popularne i kič kulture te komercijalnih medija. Kao što ćemo vidjeti dalje u radu, u posljednjih dvadesetak godina umjetnici koji se javljaju u polju *street arta* sve su obrazovaniji i vizualno pismeniji, što ukazuje na šire premrežavanje subkultura mladih i popularne kulture s mainstream i institucionalnom kulturom, odnosno suvremenom umjetnošću.

Mehanizmi kojima su se grafiterska i umjetnička scena tijekom osamdesetih godina ispreplele mnogostruki su, a Dario Gamboni ih vidi kao „vanjske“ i „unutarnje“. Vanjski mehanizmi su blagonaklon stav prema grafitima u medijima i javnosti, njihovo „estetsko“ vrednovanje, dokumentiranje u literaturi, preuzimanje tehnika i motiva grafita od strane drugih razina kulture (od reklame do muzejske umjetnosti, kako on kaže) te, u konačnici, naručivanje i poticanje produkcije grafita. Unutarnji faktori istog procesa su, pak, aspekti estetske transformacije same grafiti scene, zbog koje se grafitima počeo

⁸³ Usp. TIM CRESSWELL (bilj. 2), 53.

⁸⁴ MARGO THOMPSON (bilj. 70), 185.

⁸⁵ Usp. SUSAN STEWART (bilj. 13), 174.

priznavati umjetnički, odnosno „poetski“ status.⁸⁶ Estetika grafita se počela uslojavati – umjetnici su se okrenuli od generičkih *writerskih* stilova prema novim formama, dio *writer*a je polako napustio estetski ključ *taga* i tradicionalnog murala i počeo istraživati nove forme i medije na ulici, ili su pak preselili dio svog rada u studio. Za nove forme, koje nisu bile vezane uz *hip-hop* i *writing*, prvi je put upotrijebljen termin *street art*. Slovo je izgubilo ulogu ključnog elementa, a sve više su se javljali ikonički određeni tipovi grafita. Počelo se koristiti nove materijale, medije i likovni izričaj umjetnika postao je raznolik.

Mnogo je primjera umjetnika koji su upisali ove nove estetske smjerove u razvoj grafita kao ulične umjetnosti, a dovoljno je spomenuti samo neke od njih. Lee Quiñones je umjetnik koji je radio murale u podzemnoj željeznici, u tradicionalnoj *writerskoj* estetici, ali je već krajem sedamdesetih godina i tijekom ranih osamdesetih počeo izlagati u galerijama, raditi na platnima te surađivati i eksperimentirati s drugim aspektima popularne kulture, kao što su glazba i film. Richard Hambleton je sa svojim Shadowmanom, likom kojeg predstavlja samo nasprejana crna muška silueta, bio prepoznat i već 1984. izlagao je na Venecijanskom bijenaleu. (Slika 6) Umjetnik John Fekner jedan je od prvih koji su na njujorškim ulicama, još krajem šezdesetih godina, počeli raditi *stencile*, grafite nasprejane preko šablone. Najviše ih je primijećeno upravo početkom osamdesetih, kada je Fekner sprejao *site specific* simbole i riječi, najčešće na mjestima u gradu koja su bila zapuštena ili urušena i na koja je trebalo skrenuti pažnju gradskih vlasti, kako bi ih se obnovilo. U Parizu je u osamdesetima *stencile* prvi počeo raditi umjetnik Black le Rat, koji je sprejao siluete štakora, kao životinje koja prenosi kugu, ali je, njegovim riječima, „jedina slobodna životinja u gradu“. Skupina AVANT, koja je djelovala od 1980. do 1984. godine, bila je osobito zanimljiva jer je radila slike od akrilnih boja na papiru, koje je lijepila po zidovima i ulicama New Yorka i stvarala svojevrsnu uličnu galeriju ili tzv. 'outstalacije' (outstallations). Proizvodili su katkada i stotine slika tjedno, što se donekle, kao taktika, naslanjalo na serijsku produkciju *tagova*. Grupa je i trodimenzionalnim objektima intervenirala u urbani okoliš, primjerice u kutije s osvijetljenim reklamama. AVANT je jedna od prvih umjetničkih grupa koje su u polje,

⁸⁶ Usp. DARIO GAMBONI, Skice odlaska i povratka: graffiti, vandalizam, cenzura i razaranje, u: *Quorum*, br. 1 (18), 1988., 213. – 214., 214.

koje će ubrzo definirati kao *street art*, uvele objekte nastale u studiju, a ne na ulici. Ubrzo su počeli izlagati i u galerijama te se tako pridružili ostalim kolegama sa scene, koji su na ulici prikupili određen simbolički kapital i potom ga koristili radeći u galerijama. U osamdesetima se počeo širiti i medij *stickera*. Godine 1989. Shepard Fairey kreirao je kampanju sa *stickerima* 'André The Giant', koristeći lik diva Andréa kako bi zaplijenio pažnju. *Stickere* su po ulicama Rhode Islanda raširili upravo mladi skejteri, a Fairey je kasnije postao poznat po svojim ikoničkim, serijski proizvedenim *stickerima* i *stencilima*.

Zajedno s kategorijom autentičnosti i izvornosti subkulture, prevladana je i teza o „izumiranju“ ili samouništenju fenomena grafita uslijed njihovog ulaska u galerije i napuštanja konteksta ulice. Proces komunikacije subkulturne i umjetničke scene pokazao se puno kompleksnijim i dugotrajnijim. Grafiti nisu u polje umjetnosti ušli isključivo na komercijalna vrata. Prepoznati su i od strane manje komercijalnih i nekomercijalnih sajmovi, kao što je onaj u Baselu ili na bijenlima u Whitney Museum-u 1983. i 1985. godine.⁸⁷ Ne samo to – grafiti u galerijama nisu ni na koji način smijenili *writersku* scenu. Ona se nastavila *odvijati* ondje gdje je izvorno i nastala, na marginama, u svojoj se jezgri mijenjajući u znatno manjem razmjeru i puno se sporije približavajući medijskom i umjetničkom polju te se reafirmirajući u drugim geografskim i vremenskim kontekstima, kao što je slučaj sa Zagrebom. U cjelokupnom polju, koje obuhvaća prostor od društvene margine do galerije, razvilo se mnoštvo umjetničkih i društvenih formi i praksi, koje danas prepoznajemo kao *street art* i koje je nemoguće jednoznačno uvrstiti u neku točku na hijerarhijskoj kulturnoj mapi. Stoga, riječima Martinea Irvina, kada danas govorimo o *street artu*, ne govorimo o jednoj specifičnoj grupi ljudi ili strukturiranom pokretu, nego govorimo o postmodernom žanru.⁸⁸

6. *Street art*

Proces estetske transformacije i institucionalizacije grafita, koji je započeo tijekom osamdesetih godina u Americi, došao je do točke u kojoj možemo govoriti o

⁸⁷ Usp. MARGO THOMPSON (bilj. 70), 225.

⁸⁸ Usp. MARTINE IRVINE (bilj. 21), 235.

specifičnom umjetničkom polju *street arta* i promatrati ga iz različitih i promjenjivih perspektiva, ovisno o kontekstu. U ovom radu nastojat će se istaknuti aspekte tog polja, koji ga razlikuju ili pak naslanjaju na tradicije subkulturnih praksi te koji će poslužiti u komparativnoj interpretaciji zagrebačke scene.

6.1. Nove forme i umjetničke taktike

Stickeri, stencili, nasprejani „likovi“, korištenje uličnog prostora u promišljenom smislu, umjetnički objekti i slike „iz ateljea“ preneseni na ulicu – dio su tehnika i umjetničkih formi, koje su *street art* umjetnici počeli koristiti u osamdesetim godinama i zbog kojih je *street art* polje do kraja devedesetih postalo poligon za generiranje kreativnosti i umjetničkog eksperimenta. Postalo je nemoguće govoriti o jednoj, objedinjenoj estetici suvremenog *street arta*, nego o kontinuiranom procesu estetske diversifikacije u tom polju. Za razliku od *hip-hop* subkulture u kojem referiranje na tradicionalnu estetiku grafita (*writerski stil*, *wildstyle*) predstavlja obavezujući rukopis, u suvremenom je *street artu* ono mjestimično, čak rijetko. Kada govorimo o estetici, više ne govorimo o jednom zajedničkom kodu, kao što je to bio slučaj u subkulturnom kontekstu, nego govorimo o osobnom izričaju (rukopisu) pojedinog *street art* umjetnika. Iako se pojedini umjetnici i dalje referiraju na tradicionalne grafite, većina djela suvremenog *street arta* estetske utjecaje crpi iz drugih, raznolikih praksi i formi popularne i visoke kulture, suvremene umjetnosti i novih medija. Osim što se udaljavaju od generičkih stilova grafita, suvremeni *street art* umjetnici često odbacuju i sam sprej i koriste mnoštvo drugih materijala i tehnika, o kojima ćemo nešto više reći u nastavku.

U novijoj literaturi javljaju se pokušaji opisivanja ove nove, heterogene estetike. Prema Tristanu Mancou, koji knjigu *Street Logos* posvećuje upravo suvremenim formama grafita te kontekstu u kojem nastaju, ključni je aspekt estetske promjene u posljednjih dvadesetak godina pomak s tipografskog na ikonografski tip grafita.⁸⁹ Manco govori o mijenjanju *tagova* u ikoničke logotipove u osamdesetim godinama, kao o trendu koji se nastavio i promijenio sliku svijeta grafita danas. S njim je povezano i korištenje

⁸⁹ Usp. TRISTAN MANCO (bilj. 5), 16.

tzv. „urbanih likova“ kao motiva grafita, koji su prvobitno uzimani iz stripova, a s vremenom su se likovno osamostalili i počeli poprimati najrazličitije forme, postajući logotipovi svojih crtača.⁹⁰ Ipak, kada govorimo o ikonografskom obratu i brendiranju, moramo imati na umu da nije riječ o crno-bijeloj promjeni. S jedne strane, ikoničnost i taktika brendiranja su upisane i u suštinu samih *tagova* i važnije od njihove leksičke ili sadržajne razine. S druge strane, ne možemo vizualnu heterogenost *street art* polja jednoznačno protumačiti kao šumu brendova, kao što to Manco jednim dijelom čini kada postmodernistički kredo „*anything goes*“ tumači kao mogućnost da bilo što ima ulogu grafita kao osobnog „branda.“⁹¹ Suvremene taktike *street arta* stvaraju puno raznolikiju i slojevitiju mrežu značenja, među kojima se i sama logika brenda ponegdje osvještava i preispituje.

Osim Manca, Martine Irvine nudi dosta širok, ali koristan uvid u umjetničke metode suvremenih *street art* umjetnika, nazivajući ih zajedno „postmodernim taktikama remiksa, prisvajanja i hibridnosti.“⁹² Pritom popisuje postmoderne i „post-pop“ strategije, koje *street art* preuzima iz vokabulara suvremene umjetnosti: foto-reprodukcija, ponavljanje, mreža, serijske slike, prisvajanje, inverzija visokih i niskih kulturnih kodova. Smješta ih u tradiciju pop arta i konceptualne umjetnosti, dade i situacionista, odnosno tradiciju umjetnosti „kao čina, događaja, performansa, intervencije, *detournementa* – otmice, trasiranja, izmještanja i pronevjere dane kulture za drugačije svrhe.“⁹³ Razvijanjem vlastitih estetika i poetika, *street art* umjetnici, tvrdi Irvine, postižu razinu umjetničke sofisticiranosti koja „govori o konceptualnim afinitetima i katkada direktnim (i namjernim) oslanjanjima na ranije umjetničke pokrete.“⁹⁴

Iako suvremeno *street art* polje može izgledati kao kolaž poetika, uz malo truda moguće je uočiti neke od karakterističnih umjetničkih postupaka te konstruirati jedan konkretan, iako svakako i dalje provizoran pogled na globalno stanje scene. Urbani akteri, o kojima govori Manco, kreću se u rasponu ili na razmeđi fantastike, domaćeg folklora, popularne kulture i običnih prolaznika, a izvedeni su najrazličitijim materijalima, poetikama i u često ekstremno različitim dimenzijama. Brazilski umjetnici

⁹⁰ Usp. TRISTAN MANCO (bilj. 5), 69.

⁹¹ Usp. TRISTAN MANCO (bilj. 5), 7.

⁹² MARTINE IRVINE (bilj. 21), 241.

⁹³ MARTINE IRVINE (bilj. 21), 241.

⁹⁴ MARTINE IRVINE (bilj. 21), 240.

Os Gemeos u svojim radovima kombiniraju *writersku* estetiku i murale s motivima iz brazilske kulture i likovima žute boje kože. Američka umjetnica Swoon izrađuje velike naljepnice (*paste ups*) poetičnih portreta, najčešće žena nebjelkinja. (Slika 7) Australci Dabs i Myla kombiniraju klasičan *writerski* fluidni stil s motivima iz videoigrica i crtića. U Južnoafričkoj Republici, umjetnik Faith47 radi murale u slikarskom stilu, a mnogi suvremeni umjetnici, poput Dala ili Spectera, rade *trompe l'oeil* (varka oka), ne samo na uličnim zidovima, nego i na pločnicima. Direktno referiranje na djela klasične ili visoke umjetnosti, često je kod pojedinih uličnih umjetnika. Takav je, primjerice, talijanski umjetnik Zilda, koji se svojim muralima referira na klasično slikarstvo antike i renesanse. Intertekstualnošću između *street arta* i klasične umjetnosti bave se i suvremeni teoretičari. Ove, 2014. godine, tiskana je knjiga *Street Art Fine Art* autorice Ingrid Beazley, koja predstavlja rezultat projekta, u sklopu kojeg su suvremeni ulični umjetnici pozvani da reinterpretiraju djela iz tradicije povijesti umjetnosti.

Kao što sam već natuknula, dimenzije radova znaju drastično varirati - suvremeni ulični umjetnici često koriste, kako to Fedor Kritovac navodi, polarizirane, odnosno minijaturene ili *billboard* dimenzije za svoje radove. Pritom, također, promišljeno biraju lokacije samih radova. Više nije riječ samo o zidovima ili vlakovima, nego o najrazličitijim površinama, koje umjetnici najčešće konceptualno koriste kao integralni dio rada. Radi se o promišljenom ulasku rada u dijalog i razmjenu značenjskog potencijala sa specifičnim prostornim kontekstom. Često se taj dijalog uspostavlja na nekoliko razina – formatom, materijalom, motivom. Belgijski ulični umjetnik Roa, primjerice, radi predimenzionirane crno-bijele figure životinja na velikim zidnim površinama zgrada. Pritom uzima u obzir arhitekturu zgrade, a često kao motive odabire životinje koje su autohtone u području u kojem radi. Umjetnici katkada biraju zapuštene ili teško dostupne lokacije, ne samo u gradu, nego i na zapuštenim objektima u prirodi, što se u određenom smislu oslanja na tradiciju sprejanja po vlakovima kao po nedostupnim, „pokretnim“ i rizičnim površinama. Katkada je riječ o minijaturnim *stickerima* ili trodimenzionalnim objektima zalijepljenima ili instaliranim na teško uočljivim urbanim površinama, u raznim uglovima i rubovima zidova ili stepenica, krovovima, olucima ili sličnim mjestima, s kojima radovi slučajno ili namjerno ulaze u svojevrсни dijalog. U takvim slučajevima, smatra Kritovac, „*street art* ostaje tajnim

kodom.”⁹⁵ Možemo govoriti o svojevrsnoj estetskoj zloupotrebi koja dovodi u pitanje službenu namjenu neke javne površine. Ovakvo promišljeno i inovativno interveniranje u urbano tkivo u temelje *street arta* upisuje dijalogizam, koji tradicionalni grafiti nemaju ili je on neosviješten.

Koriste se najrazličitiji mediji – od tzv. *paste upsa*, fotografija i *stickera*, preko kolaža, reljefa i raznih trodimenzionalnih objekata, sve do slučajnih, prolaznih ili „potrošnih“ elemenata okoline. Jedan od najboljih „skulpturalista“ među suvremenim uličnim umjetnicima, Isaac Cordal, radi intervencije u prostoru, koristeći male ljudske figurice te ih bilježi na fotografijama. Njegovi radovi, iako malih dimenzija i neprimjetni u prostoru, najčešće su duboko promišljeni i komentar različitih ljudskih stanja, a do publike dolaze primarno na fotografijama. Same fotografije također su medij, kojim ulični umjetnici često interveniraju u prostor. Jedan od najafirmiranijih takvih umjetnika svakako je Francuz, koji se krije iza nadimka JR i koji koristi fotografije ljudskih lica ogromnih dimenzija, lijepeći ih po javnim površinama velikih gradova. (Slika 8) Mnogi umjetnici radikalnije eksperimentiraju s medijem i formom, koristeći tehniku rezbarenja ili pak materijale poput čavala, vunjenih niti, zemlje, neonskih traka ili krede, da bi stvorili instalacije ili minimalističke site specific intervencije. Pritom se umjetnici često oslanjaju na najrazličitije elemente okoline, koji ne služe kao scenografija, nego kao dio samog rada, koji će zajedno s njim generirati značenja. Ti elementi se kreću, primjerice, od odbačenog predmeta ili sjene, do slučajnog prolaznika (čovjeka ili životinje), koji u jednom momentu postaje ključan dio rada. U takvim slučajevima riječ je o radovima, koji ovise isključivo o faktoru slučaja. Fotografija pritom postaje medij neophodan da bi ovaj tip *street arta* dospio do publike i uopće bio viđen, s obzirom da je radove nemoguće naknadno „pronaći“ na konkretnom fizičkom mjestu. Pritom nije riječ o isključivo dokumentarnoj ulozi fotografije, koja se snima preventivno za slučaj uklanjanja grafita. U ovakvim suvremenim *site specific* intervencijama, fotografija postaje ključni medij bilježenja performativnog umjetničkog čina, odnosno koncepta, koji se oslanja se na umjetnički potencijal fragmenta, slučajnog, pronađenog i efemernog. Irvine upravo u tim

⁹⁵ FEDOR KRITOVAC, Vizualni inventar grada: Street-art ili urban-art potraga za smislom, umijeće i vještina egzistiranja u gradu, u: *Zarez*, br. 207., 2007., 30. – 31., 30.

umjetničkim postupcima vidi zasluge za pluralizam i višeznačnost suvremenog *street arta*, kao i razloge njegovog pripadanja polju suvremene umjetnosti.

Kao što se već donekle moglo naslutiti, i na razini likovnog sadržaja suvremeno je *street art* polje pluralno. Teme se kreću od egzistencijalnih, intimnih, refleksivnih i meditativnih, preko evocirajućih, fantastičnih i bajkovitih, do humora, satire, referenci na lokalne kontekste, društvenog angažmana i političkog komentara, a na koncu i umjetničke autorefleksije i metapoetičkog komentara na kulturno-društvenu poziciju samog *street arta*. Česta kritika koju djela *street art* upućuju jest kritika gentifikacije i kontrole javnog prostora. Često je riječ o provokaciji CCTV nadzornog sustava kamera, primjerice u slučaju autora kao što su Banksy ili Invader. Banksy je, primjerice, ogromni *stencil* s natpisom 'ONE NATION UNDER CCTV' i likom dječaka, koji ga „upravo“ aplicira na zid, dok ga promatra policajac, izveo na zidu pod kontrolom nadzorne kamere. Sam sadržaj postaje doista provokativan tek dijalogom s izravnom okolinom. (Slika 9)

Osim na kontrolu javnog prostora i političke prilike, umjetnici se često osvrću na samo umjetničko polje. Pritom se referiraju, s jedne strane, na instituciju umjetnosti, a s druge strane na instituciju samog *street arta*. Banksy je, primjerice, u British Museum prokrijumčario imitaciju kamena s urezanim prehistorijskim crtežom, koji je prikazivao siluetu pračovjeka lovca s kolicima iz supermarketa, a uz to je izložio i legendu s opisom te ironičnim imenom autora Banksymus Maximus. Intervencija je ostala neprimijećena dok sam umjetnik nije objavio fotografiju na internetu, nakon čega je dogovoreno da izložak ostane u sklopu stalnog postava muzeja. Ovakva umjetnička „prevara“, koja se referira na umjetničke prakse u tradiciji dadaizma, izravna je kritika politika reprezentacije i nedemokratičnosti muzejskih institucija, ali i mehanizama kojima *street art* u „mobilnim formatima“ ulazi u galerije i dobiva „umjetničku“ vrijednost.⁹⁶ Umjetnik nadimka „mobstr“ provocira upravo popularizaciju i galerijsku institucionalizaciju ulične umjetnosti rečenicama nasprejanim na zidu tehnikom stencila: 'oh wow look some street art' ('oh pogledaj ovo je neka ulična umjetnost') ili 'this will be available on canvas later' ('ovo će poslije biti dostupno na platnu'). Takvi grafiti promišljeno i eksplicitno ulaze u dijalog s kulturnim poljem, ali i kapitalističkim sustavom. Na toj su osviještenoj razini

⁹⁶ Usp. LUKE DICKENS, Placing post-graffiti: the journey of the Peckham Rock, u: *Cultural Geographies* 15, 4 (2008) 471. -496., 480.

writerski grafiti apolitični – oni su politični tek samim svojim participiranjem u javnom prostoru i izazivanjem mehanizama njegove kontrole.

Čini se da suvremeni *street art* semiotički djeluje na dvije razine. S jedne strane, naglašena likovnost razlog je nove doze stečene vidljivosti i komunikativnosti prema širokoj publici, za razliku od kriptičnosti *tagova*, na čemu inzistira Manco.⁹⁷ S druge strane, *street art* umjetnici su osvijestili semiotičku prirodu svojih djela te su se njome počeli poigravati ili ju problematizirati, često na ideološkoj razini. Riječ je, dakle, o novoj razini umjetničke promišljenosti. Iako publika može percipirati likovne kvalitete rada i bez znatnije upućenosti u estetsko-sadržajne reference, različite značenjske implikacije rada otkrivaju se tek vizualno pismenijoj publici, koja ima određen sklop znanja iz područja povijesti umjetnosti i vizualne kulture te razumije političko-društveni kontekst i aktualne mehanizme tržišta i politike. Takva je publika danas, uslijed široke dostupnosti informacija i korištenja novih medija, iznimno široka. Riječ je, dakle, o drugačijem setu znanja od onog koje je bilo potrebno za prepoznavanje i tumačenje *writerskih* grafita – bilo je potrebno poznavati pravila i prakse *hip-hop* subkulture te sudjelovati u aktivnostima lokalne grupe. *Post-graffiti* se, u tom smislu, od grafita razlikuju upravo u pokušaju da publiku angažiraju i izazovu svojim kritičkim, intrigantnim, a često i duhovitim pozicioniranjem u urbanom prostoru.

6.2. Novi tip zajednice

Osim što su se estetika i taktike *street arta* u posljednjih dvadeset godina diversificirale i transformirale, zajednica koja se formira oko suvremenog *street arta* hibridna je i promjenjiva. Njene načelne karakteristike već smo dotaknuli u poglavlju o postsubkulturnim teorijama novih formi društvenosti, a ovdje ću istaknuti neke od konkretnih promjena u odnosu na tradicionalnu subkulturnu grafiti scenu.

Dok je zajednica *writera* u načelu zatvorena, pažljivo hijerarhizirana, za suvremene *street art* umjetnike ne može se reći da pripadaju strukturiranom pokretu. Za razliku od *writera*, kojima je ključna motivacija za ispisivanje *tagova* upravo afirmacija i stjecanje slave unutar subkulturne zajednice, motivacija *street art* umjetnika raznolika je i

⁹⁷ Usp. TRISTAN MANCO (bilj. 5), 7.

ovisi o društvenoj, ekonomskoj i „umjetničkoj“ poziciji samog umjetnika. Može biti riječ o želji za subverzijom ili aktivizmom, o umjetničkom ili formalnom eksperimentu, o ekstenziji nekog teorijskog ili istraživačkog rada, o samopromociji, o razvoju profesionalne karijere ili o financijskim motivima. Kada je riječ o habitusima suvremenih *street art* umjetnika, dakle, oni se uvelike razlikuju, kako od tradicionalnih *writera*, tako i međusobno. Često je riječ o ljudima u zrelim godinama koji su izgradili profesionalne karijere baveći se *street artom* i na njemu zarađujući. Ni mladi crtači grafita više ne počinju s radom isključivo unutar subkulture, što znači da njihova praksa ne proizlazi isključivo iz seta iskustava unutar lokalne zajednice i ne ovisi o kodeksu „ulice.“ Najčešće je riječ o različitim formama prikupljenog znanja – što formalnog, što neformalnog i posredovanog medijima, prije svega internetom. Mlađe generacije su, uslijed dostupnosti novih tehnologija i informacija, sve umreženije, vizualno pismenije i sve bolje upoznate s globalnom scenom.

Važna promjena koja se dogodila, osim u dobnoj strukturi i obrazovnom profilu umjetnika, jest i omjer žena i muškaraca u polju *street arta*, što ćemo vidjeti i na primjeru zagrebačke scene. Dok je većina subkultura (pa tako i *writerska*) izrazito maskulina, u suvremenom *street artu* mnogo je afirmiranih žena umjetnica. Patrijarhalne matrice unutar subkultura i kultura mladih, naslijeđene od dominantne kulture, uočile su i kritizirale feminističke teoretičarke popularne kulture poput Angele McRobbie. U polju popularne kulture, od glazbe do televizijskih emisija, u posljednjih se desetak godina pojavilo mnoštvo ženskih i feminističkih umjetničkih inicijativa koje, s jedne strane, preispituju sudjelovanje žena u samoj kulturnoj industriji, a s druge strane preoblikuju tradicionalno ženske aktivnosti (kuhanje, modu, praćenje popularne kulture) u osviještene, kritičke i eksperimentalne. Ne samo da su mnoge *street art* umjetnice iznimno uspješne i cijenjene, nego i one same zauzimaju aktivnu poziciju prema ostatku institucije *street arta*, kao što je to slučaj s kolektivom i festivalom *Femme Fierce*, koji se organizira u Londonu i koji je posvećen isključivo ženama u *street artu*. Jedan od najrecentnijih projekata ovog kolektiva bilo je oslikavanje ogromnog grupnog murala u londonskom Street Tunnelu, s motivima predimenzioniranih ženskih likova na ružičastoj podlozi koja se referirala na prevenciju raka dojke. (Slika 10)

6.3. Subkulture i mediji. *Street art* na mreži.

Važna karakteristika suvremene *street art* zajednice je i to da je ona, između ostalog, virtualna. Internet je skoro u potpunosti zamijenio alternativne, odnosno mikromedije (kako ih naziva Sarah Thornton) poput fanzina, *flajera* i piratskih radiostanica, kojima su se subkulturne grupe reproducirale „od čovjeka do čovjeka“. Ti mediji preneseni su u svoje virtualne inačice, u formi web stranica, društvenih mreža, foruma, internetskih radio stanica, *youtube* kanala i blogova, koji čine platformu na kojoj suvremena *street art* scena vodi svoj „virtualni život“. Osim što umjetnici kreiraju različite verzije vlastitih virtualnih umjetničkih „mapa“, na mreži često daju uvid u skice ili čak kompletni „*behind the scenes*“ proces, koji dokumentira nastajanje djela. Pritom video ili fotografija kojom je proces zabilježen može postati svojevrsno kreativno djelo, kojim umjetnik demonstrira svoje vještine izražavanja u novim medijima. U ovakvim novim formama medijacije, grafiti i *street art* podudaraju se s područjem kreativne ekonomije i „nematerijalne produkcije.“⁹⁸ *Street art* na internetu jednako je dostupan i bilo kojim oblicima kuriranja i interpretacije, jer za „poznavanje scene“ nije potrebno biti na ulici i kretati se, nego je dovoljno imati pristup internetu.⁹⁹ Riječima Irvinea, govorimo o svojevrsnom prevladavanju zida, odnosno o „*post-mural*“ fazi *street arta*.¹⁰⁰

Ima li se u vidu da je utjecaj medija na subkulture strukturne prirode, odnosno da utječe na njihovo formiranje, može se uočiti kako prisutnost *street arta* i grafita na webu na različite načine dijalogizira s njihovim postojanjem i pojavljivanjem u fizičkom prostoru. Primjer za to je način na koji kontekst virtualne globalne mreže utječe na kontekst lokalne zajednice, odnosno kvarta. S jedne strane, ukorijenjenost pojedinog *writera* i umjetnika u određenom kvartu ili gradu više nije presudna u formiranju i razvoju njegovog stila, nego se češće događa da on utječe i reference stvorene *online* transponira u sebi fizički dostupan, lokalni kontekst, čime ga mijenja.¹⁰¹ S druge pak strane, iako *online* zajednica donekle zamjenjuje ulogu kvarta ili grada kao identitetskog

⁹⁸ KAMELIYA, ENCHEVA, OLIVIER, DRIESSENS I HANS VERSTRAETEN: The Mediatization of Deviant Subcultures: an analysis of the media-related practices of graffiti writers and skaters, u: *MedieKultur, Journal of media and communication research*, 54, 2013., 8 – 25, 13.

⁹⁹ Usp. FEDOR KRITOVAC (bilj. 95), 30.

¹⁰⁰ Usp. MARTINE IRVINE (bilj. 21), 253.

¹⁰¹ Usp. GEOFF STAHL (bilj. 23), 36.

okvira, još ju uvijek ne smjenjuje uvijek i u potpunosti. To smo mogli vidjeti u domaćem kontekstu na primjeru *punka* i navijačkog plemena, kao subkultura koje su i dalje vrlo fizičke i lokalne. Pritom je riječ o dvije ključne razlike – *punk* je prisno ideološki i stilski vezan uz globalnu *underground* mrežu, ali se u lokalnoj situaciji fokusira i referira na konkretne i prisutne okolnosti i probleme. Navijači su, pak, naglašeno koncentrirani na lokalni ili nacionalni sustav vrijednosti. Sama *writerska* scena nije posve homogena, nego je na svojim rubovima donekle propusna, kako prema širem kulturnom polju, tako i prema lokalnoj i subkulturnoj zajednici. S jedne strane, dio *writera* se profesionalizira u umjetničkom smjeru i estetski odmiče od klasičnog *writerskog* stila te se uključuje u globalne tendencije, a s druge strane neki su *writeri* bliži kvartovskim subkulturama kao što je navijačka pa za njih izrađuju murale u tradicionalnom stilu. Takvi murali na internetu su najprisutniji na navijačkim forumima i blogovima i ne dolaze u doticaj s kontekstom umjetničkog polja.

7. Suvremena zagrebačka *street art* scena : pogledi i pitanja

Diversifikacija estetike i formiranje polja *street arta* u Hrvatskoj svoj su ozbiljniji zamah dobili unazad desetak godina. Tijekom devedesetih godina *writerska* estetika se donekle razrađuje, ali mimo nje likovni se grafiti tek sporadično javljaju. Šterk bilježi samo nekoliko takvih primjera, kao što su već spomenuti Žeželjevi grafiti s Mosta slobode iz 1994. u maniri stripovske estetike. Tih godina javila se i jedna, kako ju Šterk naziva, „poetsko-lirska intencija“ studenata dizajna, čiji se radovi izrađeni tehnikom šablona (*stencila*) sporadično javljaju po zagrebačkim zidovima i donekle se poetički referiraju na, primjerice, Shadowmana Richarda Hambletona. Pritom ulaze u dijalog s površinama na kojima se nalaze (s bršljanom ili pukotinama na zidu), što odaje njihov donekle osviješten *site specific* karakter.¹⁰² Ipak, riječ je o malobrojnim primjerima, koje ne možemo u punom smislu svrstati među *street art* tendencije. Konkretnije se to događa početkom dvijetisućitih, kada na ulici učestalo počinju raditi mladi umjetnici, različitih estetskih izričaja, od kojih neki daleko više veze imaju s dizajnom, stripom ili

¹⁰² Usp. SLAVKO ŠTERK (bilj. 3), 42.

suvremenim slikarstvom, nego s estetikom tradicionalnih grafita. Marko Strpić 2004. godine primjećuje da grafiti, iako ih i dalje vidi kao medij siromašnih, „polako zauzimaju priznato mjesto unutar društva.“¹⁰³

Iako je odonda, dakle u posljednjih deset godina, *street art* u Zagrebu poprimio konkretne oblike i postigao određenu vidljivost, možemo reći da je scena još uvijek u svom formativnom razdoblju. Pritom prvenstveno imam na umu manjak bilo kakve dokumentacije i refleksije u stručnoj literaturi. Još od kataloga izložbe 'Umjetnost ulice : zagrebački grafiti 1994.-2004.' autora Slavka Šterka nema konkretnije stručne publikacije posvećene novim formama grafita i *street arta*, tako da se njihova relevantnost ili aktualnost daju naslutiti isključivo iz korpusa članaka, predgovora izložbi i intervjuua na domaćim (ali i inozemnim) internetskim portalima, posvećenih vizualnoj i popularnoj kulturi i suvremenoj umjetnosti. Oni jedini provode praksu bilježenja i eventualnog vrednovanja suvremenog *street arta* te omogućuju svojevrsan etnografski uvid u stanje na sceni. S obzirom na tek započeti proces razvijanja diskursa koji bi sudjelovao u konstituiranju lokalnog *street art* polja, kritičke pozicije iz kojih mu se pristupa tek se artikuliraju. Stoga je namjera ovim radom ukazati na pojedina pitanja koja će se o *street artu* u zagrebačkoj sredini tek početi otvarati.

Kada govorimo o samom konstituiranju *street art* polja i njegovom odnosu prema zagrebačkoj *writerskoj* sceni, tada govorimo o određenim preklapanjima, prvenstveno u smislu samih umjetnika i estetike. Nekolicina *writera*, koja je tijekom devedesetih predvodila zagrebačku grafiti scenu, nastavila je s radom i priključila se novom valu *street arta*, donekle razrađujući vlastitu estetiku. Takav je slučaj upravo s već spomenutim Lunarom i 2Fastom, koji su umjetnički rad u sklopu *hip-hop* kulture s vremenom pretvorili u posao u kreativnim industrijama, polju dizajna ili oglašivačkim agencijama, nastavljajući crtati i grafite.

Slaven Kosanović Lunar iz tradicionalne je grafiterske estetike razvio svoj prepoznatljivi stil, sa stiliziranim motivima životinja, najčešće u žarkim bojama i nalik likovima iz animiranih filmova. (Slika 11) Ne crta ih samo sprejem na zidu, već ih koristi

¹⁰³ MARKO STRPIĆ, Moćniji od marketinške industrije, u: *Život umjetnosti*, 73, 38(2004), 54. - 63., 54.

i na platnu i ilustraciji, a radio je kao grafički dizajner i umjetnički direktor te na koncu pokrenuo *vlastiti* kreativni obrt. Krešimir Buden, *writer* iza pseudonima 2Fast, razvio je umjetničku taktiku prenošenja tradicionalnih grafita u druge umjetničke forme, najčešće skulpturu. Na izložbi '3D graffiti' u rujnu 2013. godine u Galeriji Vladimira Filakovca u Dubravi bili su izloženi njegovi trodimenzionalni objekti inspirirani upravo formom i procesom izrade grafita. U trodimenzionalne umjetničke objekte, koji su poput visokih reljefa postavljeni na zid, Buden je prenio slova vlastitog *taga* '2Fast' te apstrahirane motive strelica, tipičnih za vizualni inventar tradicionalnih *writerskih* stilova.¹⁰⁴ (Slika 12) U plastičnoj formi prikazao je i samu akciju sprejanja, čime odaje da nije samo čvrsto vezan za tradicionalnu estetiku grafita, nego i za samu praksu njihove izrade, kojoj nastoji odati eksplicitni *hommage*. Jedan od *writera* mlađe generacije, koji je počeo raditi 1998. godine i koji je tradicionalnu *writersku* estetiku proširio i obogatio zamršenom tipografijom i formama te naglašeno psihodeličnim atmosferama je Chez. Osim vlastitim izričajem, Chez se kao jedan od protagonista *street arta* afirmirao i pokretanjem galerije Siva u zagrebačkom skvotu Medika.

Osim *writera* koji su razvijali svoju estetiku, ono što danas doživljavamo kao razvoj zagrebačke *street art* scene raspirilo je pojavljivanje i afirmiranje niza mladih *street art* umjetnika „nove generacije.“ Većina njih nije započela svoj rad u *writerskoj* subkulturi, nego je obrazovana na Akademiji likovnih umjetnosti ili u Školi za primijenjenu umjetnost te je razvila slojevitije autorske izraze, koje nemaju direktnih korijena u tradicionalnoj estetici grafita.

Vjerojatno jedan od najprepoznatljivijih izraza, ali i do sada najveću vidljivost, ima kolektiv Puma34, iz koje su kao samostalni umjetnici izašli Oko (Marina Mesar) i Bruno Pogačnik (Puma34). Radovi Puma34 najčešće su *paste upsi*, izrađeni grafičkim tehnikama linoreza, drvoreza, sitotiska, bakropisa ili digitalnog ispisa, ali često je riječ i o natpisima ili crtežima kredom. Osim što eksperimentira tehnikama, promišlja i mjesta na koja će zalijepiti radove, a najčešće je riječ o portretima, koje tehnikom kolaža uvodi u određenu naraciju. Učinak je obično fantastičan i često morbidan, o čemu svjedoči i

¹⁰⁴ <http://www.ns-dubrava.hr/izlozba-kresimira-budena/> (posjećeno 14.01.2014.)

zbunjenost koju izaziva kod promatrača.¹⁰⁵ Zamršenu i katkada teško prohodnu poetiku Puma34 donekle dočarava tekst Srđana Laterze o knjizi „Data Book of Hydrocarbons“, *artist's book* tiskanom 2009. godine u izdanju Filip Tradea, povodom kojeg je organizirana izložba u Hrvatskom društvu dizajnera. „Protagonist *Booka macho* je, kurčevit i transeksualan u oba smjera, a u potrazi za savršenom drogom i u konzumiranju iste prati ga fatalna žena sklona odsijecanju penisa. Rečenice otipkane pisaćom mašinom zalijepljene su na kolaže koji prate pripovjedačeve transformacije na svim poljima. Kolaži *boostaju* rečenice, nameću setove asocijacija, dovlače reminiscencije, kontriraju. Likovni registar, uglavnom frenetičan i kaotičan, umrtvljen je u katarzi na kraju knjige. Kao strip na tripu, *Data book* je katalog ljepljivih i požutjelih dijelova pop-kulture koji se zeza sa svjesnim i podsvjesnim.“¹⁰⁶ (Slika 13)

Puma34 (kao kolektiv, ali i kao pojedinačni umjetnik Bruno Pogačnik) predstavnik je nove generacije *street art* umjetnika, koji su iznimno vizualno pismeni, obrazovani te kojima je dostupna ogromna količina informacija iz globalne popkulturne riznice. Njihovi radovi su stoga često estetski višeslojni i s promatračem komuniciraju na dvije razine. S jedne strane, na razini vizualnog fenomena izaziva intuitivne simpatije, jer u prostor unosi nešto 'drugačije', 'živo' i 'intrigantno'. Na drugoj razini, na kojoj promatrač pokušava ući u sintaksu i semantiku radova, intrigantno i drugačije funkcionira kao *zbunjujuće*, promatrač „ne zna što točno znači“ i percipira primarno šum u komunikaciji koji je posljedica hermetičnosti radova. Šira zagrebačka javnost, odnosno „slučajni prolaznici“ još uvijek raspolažu prije svega interpretativnim alatima, kojima su navikli tumačiti tradicionalne grafite – kategorijama kvartovskog, ritualnog i mladenačkog (navijanje, protestiranje) te estetskim kategorijama na razini binarnosti poput „lijepogružnog“, „drugačijeg“ ili „tehnički zahtjevnog-običnog šaranja“. Jedan od umjetnika ove nove generacije, Miron Milić, kada govori o projektu Muzej ulične umjetnosti, govori o „educiranju javnosti o nečem drugom osim navijačkih murala“ te tako upućuje na proces restrukturiranja vizualnog koda na koji su naučeni građana Zagreba. Ovom logikom,

¹⁰⁵ Usp. Marija Boročkić, Komunikacije umjetničkih intervencija u javnom prostoru grada Zagreba, diplomski rad, Zagreb, 2011., 42.

¹⁰⁶ SRĐAN LATERZA, Začitavanje: Data Book on Hydrocarbons, <http://www.books.hr/kolumne/zacitavanje-data-book-on-hydrocarbons> (posjećeno 12.12.2013.)

zaključuje Milić, *street art* od grafita dijeli upravo „sfera višeg promišljanja.“¹⁰⁷ Stav samih umjetnika o odnosu grafita i *street arta* u principu ovisi o njihovim individualnim iskustvima. Lunar, primjerice, primjećuje da heterogenost *street art* polja omogućuje efemernim medijima i tehnički nezahtjevnim radovima da se pozicioniraju bok uz bok sa kompleksnim muralima. Kao dugogodišnji *writer*, ističe problem potencijalne banalnosti zbog otvorenosti kategorije *street art*, ali pritom priznaje da je stvar tehnike i forme zapravo stvar dobre ideje. S druge strane, Lonac, jedan od prepoznatljivijih mladih umjetnika, tvrdi da je počeo simpatizirati *tagove* i natpise jer upravo oni ukazuju na „život grada.“ Sami su umjetnici, dakle, iako najčešće izjavljuju da su fokusirani na svoj rad i odriču se presuđivanja o tome „što je *street art*“, svjesni svoje estetske i društvene pripadnosti specifičnoj sceni. Ono što je jasno jest to da je na domaćoj sceni osvijestena potreba da se *street art* tumači i vrednuje drugim registrom znanja u odnosu na mladenačke natpise i subkulturne *tagove*. Ipak, zadržava se određena svijest o istom fizičkom, a donekle i simboličkom prostoru koji novija djela *street arta* dijele sa natpisima i tradicionalnim grafitima. Pritom se subkulturni grafiti i *tagovi* uglavnom definiraju *ex negativo*, odnosno kao otpor dominantnom sustavu značenja, dok se djela *street arta* obično smatraju umjetničkim eksperimentom ili procesom.¹⁰⁸

Rad u umjetničkim kolektivima kao što je Puma34 s jedne se strane referira na *writerske* kolektive (kao što je već spomenuti *Yo Clan Posse*), no znatno izravnije korespondira s domaćom tradicijom kolektiva konceptualnih umjetnika, kao što su bili Grupa šestorice, Crveni peristil, Radna zajednica umjetnika Podroom ili Gorgona. Kolektiv Puma34 u jednoj je fazi svoje djelovanje organizirao, osim oko samog rada na ulici, oko privatne galerije smještene u stanu jednog člana kolektiva, u kojem su jednom tjedno održavane izložbe za zatvoreni krug ljudi, a publici su uvid u svoj „umjetnički život“ omogućili putem internetskog bloga. Svoj blog ili stranicu na društvenim mrežama ima skoro svaki zagrebački *street art* umjetnik i on mu služi istovremeno kao portfolio i svojevrsni dnevnik rada. Članovi kolektiva Puma34 na svom su se blogu prozvali „divljom gomilom, sotonskim čudacima, neumornim slikarima, pijanim majmunima,

¹⁰⁷ video intervju s Mironom Milićem, <http://vizkultura.hr/viztalk-miron-milic/> (posjećeno 23.05.2014.)

¹⁰⁸ Usp. KAMELIYA, ENCHEVA, OLIVIER, DRIESSENS I HANS VERSTRAETEN (bilj. 98), 16.

izvršnim umjetnicima, skejterima i kućanicama“,¹⁰⁹ stvarajući tako oko kolektiva auru mješavine ludizma, sarkazma, neobaveznosti, ali i „neizdržive“ umjetničke strasti. Blog pritom funkcionira i kao *online* nadomjestak za fanzin, tipičan subkulturni mikromedij. Na tu tradiciju aludira i sam naziv koji su članovi Puma34 dali svom pokretu - 'Zine'.

Za razliku od *writerskih* grupa, *street art* umjetnike ili kolektive u načelu ne okupljaju zajednički kvartovi. U Zagrebu se dobar dio scene okuplja oko alternativnih klubova, koji nemaju samo glazbenu, nego i širu kulturnu i umjetničku ponudu, kao što su klub Močvara, Attack! i skvot Medika ili čak kafić Krivi put, koji je Puma34 opisao kao mjesto gdje su se članovi kolektiva prvobitno okupili. Nabrojani klubovi mjesta su na kojima se okupljaju različite subkulturne grupe, ali i umjetnici, studenti i različite profesije „kreativaca“ ili ljudi angažiranih u kulturi i medijima. U skvotu Medika, primjerice, mnogi umjetnici (poput Mirona Milića) imaju ateljee, a u istom prostoru nalazi se i već spomenuta galerija Siva. O pojavi novih tipova kolektiva svjedoči i, primjerice, grupa Pimp My Pump, koja oslikava stare gradske pumpe („železne franceke“), referirajući se kako na lokalne poznate ljude i teme (poput Kule Lotrščak, Željka Malnara ili gospona Fulira), tako i na čitav niz općih mjesta iz sfere umjetnosti, glazbe i popularne kulture (Lou Reed, Picasso, Mondrian, Ratovi zvijezda...). Svojom praksom proširuju kategoriju *street arta* sa zidnih površina na karakterističan gradski inventar. Pritom se događaju dva istovremena procesa – mapira se jedan fizički, ali „nevidljivi“ sloj grada (položaji starih pumpi) te se grad premrežava novim, „imaginarnim“ ili simboličkim slojem značenja, odnosno intertekstualnim tkanjem.

Većina spomenutih umjetnika u svom umjetničkom radu koristi pseudonime. Ta je taktika direktno preuzeta iz *writerske* subkulture, a u međuvremenu se afirmirala kao legitimni umjetnički postupak u globalnom polju *street arta*. S obzirom da je u Zagrebu riječ o maloj sceni, nije teško doznati prave identitete odnosno imena umjetnika, osobito onih afirmiranijih, kojima dobar dio umjetničkih angažmana čine legalni radovi i(li) narudžbe. Većina *street art* umjetnika ipak inzistira na pseudonimima. Oni im s jedne strane pružaju minimum zaštite, s obzirom da dobar dio njih i dalje, uz komercijalne i legalne, radi i ilegalne radove. S druge strane, riječ je o konstruiranju i reproduciranju vlastitog umjetničkog identiteta. Sam Puma34 objašnjava da je njegov pseudonim dio

¹⁰⁹ <http://streetzinezagreb.blogspot.com/> (posjećeno 16.01.2014.)

grafiterske tradicije, koji je odlučio zadržati. Pritom je broj, kako tvrdi, također dio običaja prvih autora grafita, koji aludira na ulicu u kojoj žive.¹¹⁰

Dok su kolektivi ipak relativno malobrojna pojava na zagrebačkoj suvremenoj *street art* sceni, možemo govoriti o pojedincima koji ne samo da su afirmirani na lokalnoj i nacionalnoj razini, nego su neki od njih prepoznati i na stranim *online* medijima kao pripadnici „globalnog *street art* sela.“ Neki poput Mirona Milića, Lonca ili Oko već su spomenuti. Miron Milić akademski je slikar i grafičar, koji je *street art*, kako kaže, naučio raditi imitirajući freske. Milić radi monumentalne murale prepoznatljivog stila - najčešće je riječ o hiperrealističnim prizorima, koji su očučeni minucioznom izvedbom u crno-bijelim tonovima i tekstom, koji upotpunjuje mural. Tekstovi obično evociraju stihove ili rečenice memorirane u autorovom sjećanju, te redovno uslojavaju značenje čitavog rada. Na vlastitu poziciju *street art* umjetnika umjetnik referira autoportretom na trafostanici u Gajnicama, tekstom „danas trafostanica u Gajnicama, a za 30 godina loše uvezana monografija...“ (Slika 14) Jedan od recentnijih radova jest veliki mural na zidu Laube, koji prikazuje krvava dječjačka koljena i tekstom „igrali smo se rata jer je bilo zdravo da smo što više na zraku“ aludira na dječju igru, ali i specifičan poratni kontekst tog zazvanog djetinjstva. (Slika 15) U Vojnoj bolnici u Vlaškoj, u sklopu Muzeja ulične umjetnosti 2013. godine, naslikao je džemper uz tekst „djed je znao tipa u Caritasu koji nam je stavljao najbolje stvari sa strane...“, čime se referira na specifičan prostorni kontekst napuštenog objekta, u kojem su svojevremeno boravile ratne izbjeglice.

Jedan od svakako prepoznatljivijih umjetnika mlađe generacije je Lonac, student grafike na Akademiji likovnih umjetnosti, koji je svoj stil razvio crtajući murale ogromnih dimenzija u „slikarskom“ stilu. Motivski se Lonac najčešće oslanja na fantastične i bajkovite elemente, razvijajući privatne mitologije i često zauzimajući takozvani *storytelling* pristup. Često je riječ o životinjskim motivima, kojima mijenja pojedine tjelesne elemente i transformira ih u ljude, stvari ili kosture, kao što je to u slučaju ribe, jednog od njegovih umjetnički najeksploatiranih motiva. Njime se bavio i skulpturalno, transformirajući stare *skate* daske u drvene riblje kosture, a na muralima im često pridružuje tekst, koji „priča osobnu priču“ iza slike. Takav je njegov mural na

¹¹⁰ <http://globus.jutarnji.hr/kultura/tajanstveni-kralj-ulicnog-arta> (posjećeno 20.05.2014).

rotoru u Savskom Gaju, na kojem uz izduženi kostur ribe stoji tekst „you left me nothing but bones.“ (Slika 16) Na Željezničkom mostu, pak, uz isti motiv ribljeg kostura stoji tekst „I wanted to get sober, so I jumped out of the water.“ (Slika 17)

Iza već spomenutog pseudonima Oko krije se vjerojatno najpoznatija zagrebačka, a zasigurno i hrvatska *street art* umjetnica. Bila je članica kolektiva Puma34, a obrazovana je na Akademiji likovnih umjetnosti, kao i ostali umjetnici nove *street art* generacije. Sa *street artom* je počela 2005. godine, a jedan od najčešćih motiva njenih radova velike su, fantastične ljudske figure sa životinjskim glavama. Koristi različite medije - *stickere*, linorez, tuš i flomaster, a dizajnirala je *skate* daske te odjeću za razne robne marke. (Slika 18) Oko je postigla znatan internacionalni uspjeh i izlagala, primjerice, u Victoria & Albert Museumu u Londonu. U Zagrebu je osobito zanimljiva bila njena izložba u Institutu za suvremenu umjetnost, koju je umjetnica sama koncipirala. Na njoj je izložila samo jedan svoj rad te je uputila poziv da ostale izlože vlasnici njenih djela – prijatelji, poznanici, kupci, privatni kolekcionari. Time je izložbu prepustila publici te galeriju definirala kao mjesto okupljanja, a pritom i otvorila pitanje „posjedovanja“ djela *street arta* i mogućnosti njihovog povratka u prostora „javnoga.“

Uspjeh ove umjetnice ukazuje na jednu od karakteristika *street art* scene, kako globalne, tako odnedavno i domaće, koja ju uvelike razlikuje od *writerskih* i ostalih subkulturnih grupa - njena rodna struktura. Nina Ožegović u Arkzinu 1993. napominje da se ne može primijetiti mnogo ženskih grafita.¹¹¹ Kao što je već spomenuto, krajem devedesetih javlja se određeni broj anarhofeminističkih grafita, ali mimo tih radikalno politiziranih ekscesa ne možemo govoriti o bilo kakvom *feminiziranju* subkulturne grafiti scene. U članku recentnog datuma na portalu Vox Feminae piše se o pet mladih *street art* umjetnica, aktivnih „članica“ hrvatske scene: Pekmez Med, Oko, Tifani Rubi te, jedinima bez pseudonima, Dunji Janković i Ivani Pipal.¹¹² Mahom su sve akademski obrazovane te se ne bave isključivo *street artom*, nego rade u nekoliko umjetničkih formi – stripu, ilustraciji, dizajnu, animaciji, instalaciji. Neke od njih, primjerice Pekmez Med, u svom se radu intimistički bave femininim motivima. Skrivena iza pseudonima koji ima konotacije nevinog i djetinjastog, Pekmez Med radi prikaze žena duge kose, koje djeluju

¹¹¹ NINA OŽEGOVIĆ (bilj. 76), 17.

¹¹² <http://voxfeminae.net/gender-art/item/3271-mix-feminae-ulicne-umjetnice> (posjećeno 2.06.2014.)

smireno i meditativno, a sama tvrdi da ju zanima specifična „ženska energija.“ (Slika 19) Pritom ističe da crtanjem ispunjava „unutarnju potrebu za izražavanjem“, odnosno traži „vlastitu sreću i ispunjenje.“ Riječ je o autoricama koje umjetničke početke nemaju na *writerskoj* sceni, nego su razvijale individualne umjetničke karijere. Ne radi se, dakle, o „probijanju“ kroz maskulinu subkulturu ili dokazivanju „na ulici“, nego o kreiranju vlastitog prostora umjetničkog govora u heterogenom polju suvremene likovne umjetnosti, između ostalog i one ulične. Suvremene umjetnice nisu osuđene isključivo na „kvart“ i lokalni, još uvijek patrijarhalni vrijednosni sustav, nego je prostor njihove afirmacije puno veći i fleksibilniji – obuhvaća prostor Akademije, interneta, novih tipova subkultura (kreativnih *do it yourself*, feminističkih, glazbenih, LGBTIQ subkultura...), kreativnih industrija i medija. Promjena na rodnoj vagi u usporedbi tradicionalne grafičarske i suvremene *street art* scene očituje se i u činjenici da su žene u polju *street arta* aktivne i kao menadžerice ili organizatorice, odnosno da stječu nove pozicije moći. Pekmez Med pokrenula je online časopis za vizualne umjetnosti *Frrresh*, a Dunja Janković festival Škver na Malom Lošinj. Na koncu, iza projekta Muzej ulične umjetnosti, o kojem će biti riječi u nastavku, također stoji žena, Ivana Vukšić. Otvorene kritičke diskusije ili osviještene rasprave o poziciji žena u *street art* polju ipak, barem za sada, nema.

Jedna od pojava, koja je posljednjih nekoliko godina učinila vidljivijom prisutnost *street arta* kao specifičnog umjetničkog fenomena na domaćoj sceni te koju je nužno spomenuti u ovom radu je svakako Muzej ulične umjetnosti. Riječ je o projektu festivalskog karaktera, koji se od 2010. godine jednom godišnje održava na nekom od zagrebačkih javnih prostora okupljajući domaće i inozemne umjetnike u akciji oslikavanja određene lokacije te na taj način funkcionira kao privremeni poligon za produkciju *street arta*. Pokrenut je, riječima organizatorice Ivane Vukšić, da bi se oživio Zagreb i ljudima ponudila „neelitistična“ umjetnost.¹¹³ Lokacije festivala su do sada birane promišljeno. Prva je 2010. godine bila Branimirova ulica, koja je sa svojom „likovnom“ poviješću već posjedovala znatan simbolički kapital, a selekciju radova obavljao je žiri u kojem su bili Ivan Kožarić, Mirko Ilić, Krešimir Rogina, Josip Zanki te

¹¹³ <http://kontraakcija.hr/hr/kontraakcija-/lanci-recenzije-kritike-eseji/77-ivana-vuksic> (posjećeno 15.02.2014.)

Dunja Janković i pjevač Damir Martinović Mrle. Projekt je zaživio i iduće dvije godine izmješten je u dva novozagrebačka kvarta – Dugave i Siget. Osnovna namjera bila je, kaže organizatorica Ivana Vukšić, „oživljavanje“ kulturnog života izvan centra Zagreba, a na festivalu su, osim domaćih, sudjelovali i internacionalni umjetnici kao što je već spomenuti skulpturalist Isaac Cordel. (Slika 20) U rujnu 2013. godine festival je održan u Staroj vojnoj bolnici u Vlaškoj ulici, kao akcija revitalizacije i umjetničke reinterpretacije napuštenog i ruševnog gradskog prostora. (Slika 21) Ulazak u zatvoreni prostor, u promidžbi festivala dosjetljivo nazvan „(mu)useljnjem“ (kratica projekta je Muu), simbolički (a donekle i praktično) može upućivati na novu razinu institucionalizacije samog festivala ili pak funkcionirati kao svojevrsno indirektno problematiziranje „zatvaranja“ *street arta* u galerije. Ovogodišnji festival (rujan 2014. godine) održan je na istoj lokaciji, a umjesto murala producirao je nekoliko performansa, umjetničkih instalacija i *site specific* radova, kojima se nastojalo proširiti estetsku agendu samog projekta. Ovaj je pomak, uz činjenicu da je na festivalu sudjelovao manji broj umjetnika nego dosadašnjih godina, ukazao na zanimljivu karakteristiku zagrebačke scene - glavnina zagrebačkog *street arta* i dalje se bazira na radovima „na zidu“, a „ulični“ iskoraci u skulpturalne ili konceptualne radove su iznimno rijetki. To upućuje na to da lokalna scena ipak nije mikroslika globalnog *street art* polja te donekle preispituje tezu Fedora Kritovca u intervjuu s Marojem Mrduljašem o tome da su grafiti medij koji „nije moderiran nikakvim estetskim ili kulturološkim normama.“¹¹⁴

Muzej ulične umjetnosti je, s jedne strane, digao vidljivost *street arta* kao specifične suvremene umjetničke produkcije te postigao zavidnu produkciju relevantnih umjetnika, među kojima je i mnogo žena te stranih i mladih umjetnika. To je razlog mahom pozitivnih reakcija lokalne kulturne i društvene scene, ali i izostanka suvislijeg, ako ne i bilo kakvog, kritičkog diskursa vezanog za festival. Sam festival se do sada oslanjao na teorijski i praktični koncept „oživljavanja“ grada i scene, što je samo po sebi zdrava i dobrodošla pretpostavka. Ipak, pitanja festivalizacije i brendiranja samog festivala kao proizvoda te opasnosti od forme „spektakla“ do sada nisu otvorena. S obzirom da je Muzej ulične umjetnosti zauzeo do sada najvidljiviju i najsnažniju

¹¹⁴ MAROJE MRDULJAŠ, Grafiti- dragocjen urbani fenomen: razgovor s Fedorom Kritovcem, u: *Život umjetnosti*, 73, 38(2004), 64. – 67., 66.

kustosku, odnosno medijatorsku poziciju između *street art* umjetnika, građana i grada, preuzeo je određenu odgovornost. Ipak, manjak kritičke refleksije ne ukazuje nužno toliko na probleme samog projekta, koliko na činjenicu da je *street art* kao specifičan žanr suvremene umjetnosti u Zagrebu tek u procesu artikulacije.

Osim Muzeja ulične umjetnosti, proces institucionalizacije i artikulacije *street art* scene odvija se i organizacijom povremenih izložbi i projekata manjih razmjera, koji kategorijom *street arta* barataju na različite načine. U galeriji Galženica u Velikoj Gorici održana je u svibnju 2011. godine izložba 'Bombardiranje očnog živca', koja je predstavljala radove novije generacije domaćih *street art* umjetnika. Mlade kustosice Zana Saškin, Nina Pisk i Sanja Horvatinčić odabrale su pristup koji je više-manje u skladu s postmodernim teorijama i suvremenim diskursom – ističu da se suzdržavaju od selekcije i valoriziranja i dokumentacijsko-problemskim kustoskim pristupom nastoje postići „mapiranje.“ Imenujući polje koje nastoje „mapirati“, autorice izložbe detektiraju terminološki pomak s kategorije grafita na kategoriju *street arta*, pri čemu ne ulaze u analizu estetskih promjena. Pokušavaju natuknuti da je riječ o puno slojevitijoj promjeni, tako što razlikuju fenomen koji je imao veze sa „specifičnim subkulturama i vandalizmom“ od ovog novijeg, „zanimljivog likovnog i društvenog fenomena.“¹¹⁵ Ono što autorice ipak definiraju kao bitnu odrednicu suvremenog *street arta* jest hibridnost – u materijalu, formi, ali i namjeri. Hibridnost se očituje i u manjku oklijevanja prilikom posuđivanja taktika i elemenata iz svih slojeva popularne i visoke kulture, medija i reklamnih industrija. Autorice u tom višestrukome prisvajanju vide postmodernost *street arta*, ali i suvremenog koncepta grada, koji se mijenja i preispisuje uslijed svake participacije u javnom prostoru.

Nekoliko je različitih projekata manjih razmjera, koji formiraju *street art* polje iz različitih uglova. U klubu Attack! u skvotu Medika organizira se, primjerice, Ohoho festival stripa i ulične umjetnosti, koji izravno pozicionira *street art* u kontekst subkulture te alternativne, mladenačke i *do it yourself* kulture. U samom Zagrebu *street art* scene se donekle tiču i projekti poput Urbanfestivala, Cest is d' besta ili Muzeja kvarta, koji u

¹¹⁵ <http://www.galerijagalzenica.info/content/bombardiranje-o%C4%8Dnog-%C5%BEivca>, 08.01.2014.

širem smislu aktualiziraju pitanja umjetnosti u javnom prostoru.¹¹⁶ U Rijeci se, pak, održava jednodnevni „globalni *street art* projekt“ Wallpeople, u sklopu kojeg u odabranom vanjskom gradskom prostoru radove privremeno izlažu umjetnici i amateri. Novijeg je datuma i projekt „Artbeat“, koji se u formi putujuće međunarodne izložba *stickera* održava u hrvatskim gradovima, počevši u Osijeku, a potom se nastavlja u drugim, manjim urbanim središtima kontinentalne i zapadne Hrvatske. (Slika 22) Javljaju se i komercijalni projekti poput onog nazvanog „Zoogen Art“, koji je uspostavio suradnju između *street art* umjetnika i tvrtke Genera d.d., kako bi se tvrtka pretvorila u „novi *street art* muzej.“

Ovakva heterogenost projekata koji nose nazivnik *street art* ukazuje na to da je *street art* u domaćem kontekstu usvojen kao umjetnička kategorija, odnosno termin, koji nije esencijalistički, nego podliježe određenoj fleksibilizaciji i rekontekstualiziranju. Sami *street art* umjetnici imaju podvojene osjećaje u vezi pitanja institucionalizacije i uvođenja *street arta* u galerije. S jedne strane, imaju određeni otpor prema elitizmu galerija i instinktivno tvrde da je na ulici „veća sloboda“. S druge pak strane, suradnju s galerijama vide kao prirodan put svog umjetničkog razvoja i na njega pristaju u točki karijere, u kojoj im se nudi set vrijednosti drugačiji od onog koji su imali radeći na ulici (umjetnost kao posao / umjetnost kao hobi, putovanja i sudjelovanje u internacionalnoj sceni / lokalna zajednica i ulica, stabilna infrastruktura za umjetničke eksperimente / nekontroliranost uličnih „okolnosti“). Ono što je pritom jasno je to da ne govorimo o isključivostima i da se možemo složiti sa riječima Beth MacAdam, koje prenosi Dickens, kada kaže da se nova generacija *street art* umjetnika kreće „naprijed i nazad između kulture i kontra-kulture“, a pritom i „operira unutar i izvan sistema.“¹¹⁷

8. *Street art* i umjetnost u javnom prostoru – izazivanje režima vidljivosti

Osim s tradicionalnim subkulturnim grafitima, *street art* u javnom prostoru Zagreba izravno komunicira s umjetničkim radovima smještenima ili izvedenima „na

¹¹⁶ Usp. Marija Borovičkić (bilj. 105), 10.

¹¹⁷ Luke Dickens (bilj. 96), 477.

ulici“, kojima je cilj intervenirati u gradsko tkivo i utjecati na odnose koji u njemu inače vladaju.

UrbanFestival i Muzej kvarta inicijative su koje spajaju kustoski, aktivistički, umjetnički i teorijski rad upravo u svrhu artikulacije društvenih tema vezanih za određene prostorne politike ili pak integracije umjetnosti i određenog urbanog lokaliteta te njegovih stanovnika. Muzej Kvarta projekt je udruge studenata muzeologije Kontraakcija, čija je ideja interpolirati umjetničke akcije u pojedine zagrebačke kvartove te time, u krajnjoj liniji, djelovati na sam kvart i doprinijeti nekoj vrsti pozitivne promjene. UrbanFestival, pak, vode članice kustoskog kolektiva Blok (Baza za lokalno osvježanje kulture) i kroz festivalski format i suradnju s umjetnicima zauzimaju naglašeno politični pristup u adresiranju tema prostornih politika, privatizacije te procesa umjetničke proizvodnje. Riječ je o praksama koje se oslanjaju na teorijska nasljeđa tzv. prostornog obrata ili *spatial turna*, kojim je razotkrivena konstruiranost i ideološkičnost svakog prostornog poretka. Kao što jezik kao semiotički sustav nije neutralan, tako ne postoje niti *nevini* urbani prostori. Grad nije *dana* scenografija za reprodukciju društvenog, političkog, a na koncu i umjetničkog života, nego je njegova prostorna organizacija produkt i znak određene socijalne i političke organizacije, odnosno specifičnih odnosa moći. U toj perspektivi, spomenutim umjetničkim inicijativama intencija je upravo zadirati u nametnuti urbani poredak i prekodirati ga ili dovesti u pitanje, čak i ako je riječ o „šumu“ minimalnih vremensko-prostornih razmjera. Ukoliko nametnuta prostorna organizacija grada predstavlja određenu strategiju kontrole, tada umjetničke intervencije na specifičan način „retematiziraju“ tu organizaciju kao dio vlastite „borbe za vidljivost.“¹¹⁸

U toj borbi, namjerno ili ne, istovremeno participiraju tradicionalni grafiti, kao i suvremeni *street art* i umjetnička djela locirana u javnom prostoru. Važno je pritom razlučiti registre i razine političnosti u kojima te pojave operiraju, odnosno taktike kojima se pritom služe. S jedne strane, otvoreno politični grafiti (navijački, anarhistički) funkcioniraju kao „dnevni komentari“ i simboličko obznanjivanje otpora s margine. *Writerski* grafiti i *tagovi* u tom su smislu posve apolitični. Obe ove skupine ipak funkcioniraju kao nešto čime „tijelo primjenjuje svoju moć prekoračenja granica koje

¹¹⁸ Usp. ANDREA MUBI BRINGHENTI (bilj. 11), 324.

postavlja arhitektura.”¹¹⁹ Na taj način participiraju u javnom diskursu „kvareći“ istovremeno arhitekturu i vizuru grada, ali i predodžbu o uređenom ili dovoljno demokratskom društvu. *Street art*, pak, funkcionira na relaciji između estetizacije i angažiranosti. Ivana Vukšić tvrdi, primjerice, da „ekipu koja crta na Muzeju ulične umjetnosti ne zanima politička poruka.”¹²⁰ Većina *street art* umjetnika će, također, reći da im je primarna motivacija za rad umjetničko izražavanje. Ipak, u *street art* radovima raste osviještenost dijalogiziranja s prostorom i činjenice da prostor „nije nevin.” Taktičnost koja se može iščitati iz odabira lokacija za pojedine radove, kao i za festival Muzej ulične umjetnosti, govori o određenoj dozi osviještene odgovornosti protagonista *street art* scene. Na toj razini možemo govoriti o njenoj bliskosti s umjetničkim intervencijama u javnom prostoru, iako u oblikovnom i ikoničkom smislu većina zagrebačkog *street arta* ne dijeli s tim intervencijama visoku razinu konceptualne promišljenosti ili performativnosti. S obzirom da je, u slučaju Zagreba, ipak riječ o relativno uskom prostornom i kulturno-društvenom kontekstu, *street art* i suvremena umjetnost angažirana oko pitanja javnog prostora na različite se načine dotiču ili međusobno komuniciraju.

Jedan od primjera je, recimo, rad slikara Stipana Tadića nastao prilikom održavanja Muzeja ulične umjetnosti u Dugavama 2011. godine. Tadić je izradio veliki mural nazvan „Dolazak crnaca u Dugave“, koji u realističnom slikarskom stilu prikazuje nekoliko osoba, od kojih su dvije tamnije boje kože. (Slika 23) Taj je mural nenamjerno anticipirao problem, koji će se se u Dugavama aktualizirati otvaranjem hotela „Porin“ za tražitelje azila. Javni prostor kvarta postao je prostor konflikta i neprihvatanja imigranata od strane Dugavljana, a Tadićev mural dobio je političke konotacije.

Jedna od umjetničkih intervencija, koje na znatno suptilniji način s javnim prostorom Zagreba pregovaraju taktikama srodnima grafitima i *street artu* je rad „Dišeš?” Ane Elizabet, izveden krajem 2011. godine na bočnom zidu zgrade u Savskoj 6, koji je predstavljao prvu umjetniku intervenciju u javnom prostoru projekta Ars

¹¹⁹ IVA TOMIĆ i ELVIS KRSTULOVIC, Gentrifikacija – elitizacija i umjetnost u javnom prostoru, <http://www.kontraakcija.hr/hr/kontraakcija-/lanci-recenzije-kritike-eseji/80-gentrifikacija-umjetnost-u-javnom-prostoru> (27.03.2014.)

¹²⁰ <http://pogledaj.to/art/zagreb-je-djevicanski-grad-po-pitanju-street-art/> (21.10.2013)

Publicae/1POSTOZAUMJETNOST.¹²¹ (Slika 24) Riječ je o svjetlosnoj instalaciji na tragu radova Jenny Holzer, koja jednostavnom upitnom rečenicom unosi specifičan intimni diskurs u javni prostor prometne zagrebačke ulice. Osim što koristi formu karakterističnu za svijetleće neonske reklame, tipične za svaku urbanu okolinu, rad koristi i taktiku tipičnu za grafiti: izravno tekstualno obraćanje prolazniku. U radu je, dakle, povezano nekoliko različitih kodova (reklamno-marketingški, umjetnički, subkulturni te kod intimnosti), kako bi se unio šum u „uhodani“ poredak stvari, koji podrazumijeva građane, koji su u gradskoj gužvi svedeni na motorizirane i deindividualizirane potrošače.

Zanimljiv primjer politične umjetničke intervencije u javni prostor je i aktualni rad Davora Konjikušića naslovljen Sveti ljudi, koji se sastoji od fotografija koje prikazuju biometrijske policijske portrete tražitelja azila. Rad je trebao biti predstavljen kao fotoinstalacija na Trgu Europu pod imenom „Trg Europe: Slijepa pijega“ u sklopu Urban Festivala 2014. godine (u njegovom trogodišnjem izdanju pod imenom „Natrag na trg!“) te otvoriti pitanje demokratičnosti javnog prostora europske metropole u slučaju njegovih Drugih stanovnika, odnosno imigranata. Zabrana postavljanja rada od strane lokalnih vlasti izazvala je, zapravo, njegov daljni razvoj – fotografije tražitelja azila otisnute su na plakate i polijepljene na lokacijama u gradu inače namijenjenima za reklame. (Slika 25) Takve fotografije, prisilno izmještene u medij plakata i dislocirane po gradu, donekle evociraju radove spomenutog francuskog *street art* umjetnika JR-a. Umjetnik je bilježio i kasnije anonimne intervencije na plakatima (koji su doživjeli sudbinu kao i bilo koja druga reklama ili čak grafit) te ih na koncu, zajedno s originalnim fotografijama, prezentirao na izložbi u Galeriji SC. Umjetnički performans izbjegao je, dakle, eksplicitnoj režimskoj restrikciji koristeći strategiju tipičnu za reklame i time, vjerojatno slučajno, stvorio intertekstualne veze sa, između ostalog, *street art* poljem.

Kada se, dakle, govori o grafitima i *street artu* u kontekstu rasprave o režimima vidljivosti u javnom prostoru grada, može se zaključiti da se radi o mreži šumova koji na određen način tvore jednu razgranatu i „nevidljivu“ foucaultovsku urbanu heterotopiju. Ona nikada neće biti ozbiljan „akter“ u javnom političkom diskursu, ali će upravo zato nastaviti raspolagati specifičnim setom alata za produkciju urbane svakodnevice „odozdo.“

¹²¹ dises.tumblr.com

9. Zaključak

Dvije su pretpostavke, od kojih je krenula analiza odnosa zagrebačkog *street arta* i tradicionalnih grafita u ovom radu. S jedne strane, *street art* scena je u svojoj „živoj“ fazi, u kojoj se počinje donekle institucionalizirati i samoopisivati, ali još nema razvijen prateći kritički diskurs ili relevantan korpus stručne literature. S druge pak strane, na raspolaganju nam je određen broj socioloških radova o fenomenu tradicionalnih, subkulturnih grafita, koji se nameću kao praktični i konceptualni „preci“ *street arta* i do neke mjere određuju način na koji se o *street artu* razmišlja.

Ovim se radom pokušalo detektirati na koje načine *street art* korespondira s teorijama subkultura i subkulturnih grafita te koje su to promjene, zbog kojih bilo kakva analiza *street arta* iziskuje različitu teorijsku aparaturu od one kojom se pristupa tradicionalnim grafitima. Iako dio *street art* scene donekle proizlazi iz *writerskih* praksi devedesetih godina, glavnina suvremene zagrebačke *street art* scene formira se nakon 2000. godine mimo „zakona ulice“ ili „kvarta“ - na mjestima na kojima se kreću mladi obrazovani „profesionalci“ u polju umjetnosti i kulture (Akademiji likovnih umjetnosti, alternativnim klubovima, na nezavisnim *online* medijima koji se bave vizualnom umjetnošću...). Za zagrebačku scenu generalno možemo reći da je estetski heterogena, ali da se većina umjetnika još uvijek zadržava u određenim postavljenim okvirima, izbjegavajući na ulici eksperimentirati mimo zidne površine. Usprkos tome, scena je povezana s „globalnim *street art* selom“, ali i sve vidljivija i artikuliranija na lokalnoj razini zbog procesa festivalizacije, brendiranja i kuriranja, kao što je to slučaj s Muzejom ulične umjetnosti. Zagreb je u tom smislu specifičan na nacionalnoj razini, a u manjim hrvatskim gradovima vidljivija je *writerska* subkultura, osobito ondje gdje nema umjetničkih akademija ili razvijenije nezavisne kulturne scene, koja bi generirala suvremeniju i pluralniju *street art* scenu. U manjim gradovima u nezavisnom kulturnom sektoru djeluje mnogo udruga mladih i za mlade, koje često organiziraju ili promoviraju crtanje grafita u kontekstu kreativnog korištenja slobodnog vremena mladeži, zadržavajući se u okvirima tradicionalne *writerske* estetike. Znakovit je, primjerice, članak Ivane Gložić iz časopisa *Tema* iz 2011. godine, koji o osječkim grafitima govori primarno u kontekstu promjene paradigme iz vandalskog u umjetničko te ih vidi kao

„dokaze postojanja“ marginaliziranih grupa.¹²² Činjenica da se, usprkos recentnom datumu članka, u njemu ni u jednom momentu ne spominje pojam *street art* (iako se u to vrijeme već održava drugi Muzej ulične umjetnosti u Zagrebu) te da se grafite tumači primarno kategorijom *egzistencijalnog*, govori o setu interpretativnih alata koji je u globalnom (ali i u zagrebačkom) polju teorije ili umjetničke kritike već napušten. Iako autorica spominje grafite koji se referiraju na glazbu ili film i koji su poput „postmodernističkog kolaža“, jasno je da su razlike u poziciji grafita na umjetničkoj sceni Osijeka (o kojem ona u ovom slučaju piše) i Zagreba znatne.

Kada, dakle, govorimo o suodnosu suvremenog *street arta* i tradicionalnog *writinga* i pokušavamo ga interpretirati u određenoj povijesnoj perspektivi, trebamo imati na umu da govorimo o umjetničko-društvenim praksama koje se događaju i mijenjaju u različitim „vremenskim registrima.“¹²³ Ako na globalnoj (odnosno „povijesnoj“) razini govorimo o transformaciji grafita u *street art* u terminima „tradicionalnog“ i „suvremenog“, u manjim lokalnim ili kvartovskim mikrokontekstima *writing* se odvija kao ništa manje „suvremena“ i suvisla praksa. Riječ je, dakle, o svojevrsnom supostojanju, pri čemu *street art* s tradicionalnim subkulturama komunicira ili koincidira na dvije razine – (inter)tekstualnoj i kontekstualnoj. S jedne strane, možemo govoriti o svojevrsnom subkulturnom naslijeđu, koje *street art* djelomično baštini kao određenu vrstu simboličkog kapitala. Neke od taktika, kao što je korištenje pseudonima, izravno su preuzete iz tradicionalne grafiterske prakse, dok je dio subkulturnog „znanja“ usvojen indirektno, kao akumulirani umjetnički kapital. Takvo je, primjerice, oslanjanje na efemerne medije i korištenje gerilskih ili nekonvencionalnih taktika interveniranja u gradski prostor. Osim ovih „(inter)tekstualnih“ elemenata (jer svaki je grafit neka vrsta teksta, kao što je rekla Ivana Vukšić u intervjuu na internet stranici Kontraakcije), zagrebački subkulturni grafiti i nova *street art* scena dijele nešto mnogo presudnije – političko-društveni kontekst, u kojem je tema raspolaganja javnim prostorom „otvorena rana.“ Ustupanje javnih gradskih prostornih resursa privatnim investitorima i prekrajanje grada po mjeri kapitala, a ne građana (koji na njega *imaju pravo*) teme su, koje kritički javno adresira sve više umjetničkih, kulturnih i aktivističkih inicijativa u Zagrebu. Imamo

¹²² Usp. IVANA GLOŽIĆ, Grafiti kao predznak drugosti, u: *Tema* 8 (2011) 1/2, 2011., 112.-114., 112.

¹²³ Usp. VALENTINA GULIN ZRNIĆ (bilj. 31), 233.

li ovo na umu, uviđamo da *street art* i subkulturni grafiti participiraju (i donekle ga preispituju) u istom simboličkom sustavu vrijednosti. Artikuliranjem i stjecanjem vidljivosti u medijima, *street art* kao umjetnički žanr (ili scena) dobiva određenu vrstu moći u javnom prostoru govora. Pritom kulturni kapital u *street artu* naslijeđen od subkultura, iako se u kontekstu suvremene umjetnosti reafirmira i teče novim društvenim kanalima, ne gubi svoju političku ulogu u održavanju ili preispitivanju simboličkog poretka unutar kojeg se javlja i cirkulira.¹²⁴

Važno je, stoga, iako je sama *street art* scena još uvijek nalik „poluautonomnom društvenom polju stvorenom praksom“, da se kritički diskurs koji ju prati, ali i konstruira, razvija i ne podliježe banalnosti i spektakularizaciji.¹²⁵ Riječ je o procesu koji je tek u začetima i, čini se, za sada ovisi o mlađoj generaciji humanista, čije profesionalne interese uvelike uvjetuje osobno sudjelovanje ili zanimanje za nezavisnu kulturnu i suvremenu likovnu scenu Zagreba.

¹²⁴ Usp. CHANTALL MOUFFE, Umjetnički aktivizam i agonistički prostori, u: *Operacija grad: Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Zagreb, 2008., 220.-227., 226.

¹²⁵ ANDREA MUBI BRINGHENTI (bilj. 11), 321.

10. Slikovni prilozi



Slika 1: Grafit na križanju Slavonske avenije i Savske ceste, snimljeno u siječnju 2012. godine



Slika 2: „Hendrix“ na Željezničkom mostu, snimljeno u siječnju 2012. godine



Slika 3: Navijački mural u kvrtu Knežija



Slika 4: Navijački mural u kvartu Volovčica



Slika 5: Navijački grafit posvećen Josipu Kužeu, Trg žrtava fašizma



Slika 6: Richard Hambleton: Shadowman



Slika 7: Swoon: St. Claude Ave



Slika 8: JR: Portraits of Generation



Slika 9: Banksy: One Nation Under CCTV



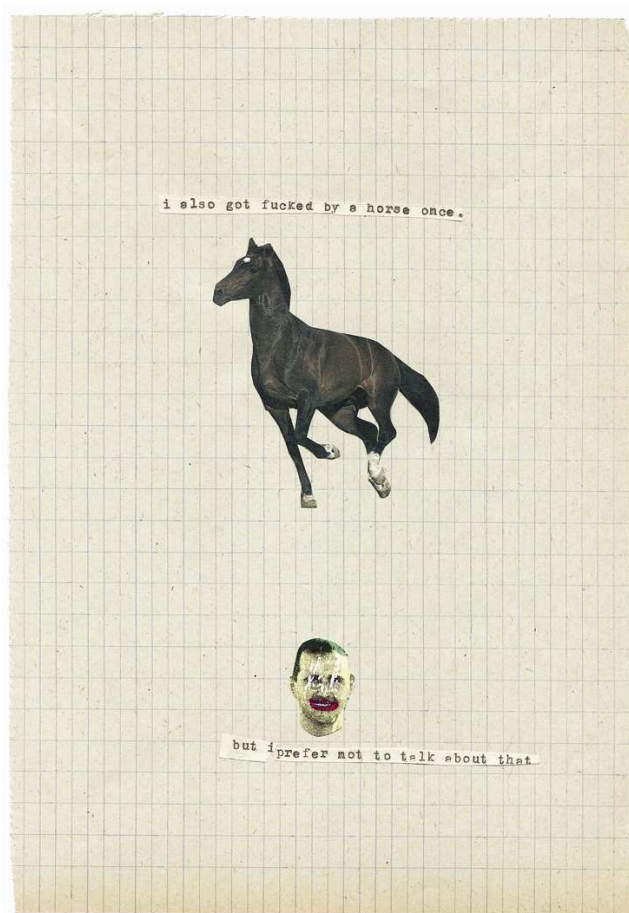
Slika 10: Mural kolektiva Femme Fierce



Slika 11: Mural Slavena Kosanovića Lunara u Branimirovoj ulici



Slika 12: Rad Krešimira Budena 2Fast-a s izložbe u galeriji Narodnog sveučilišta
Dubrava u rujnu 2013. godine



Slika 13: Puma 34: Databook of Hydrocarbons



Slika 14: Miron Milić: Lice s plakata, mural izveden za Muzej ulične umjetnosti u Sigetu
2012. godine



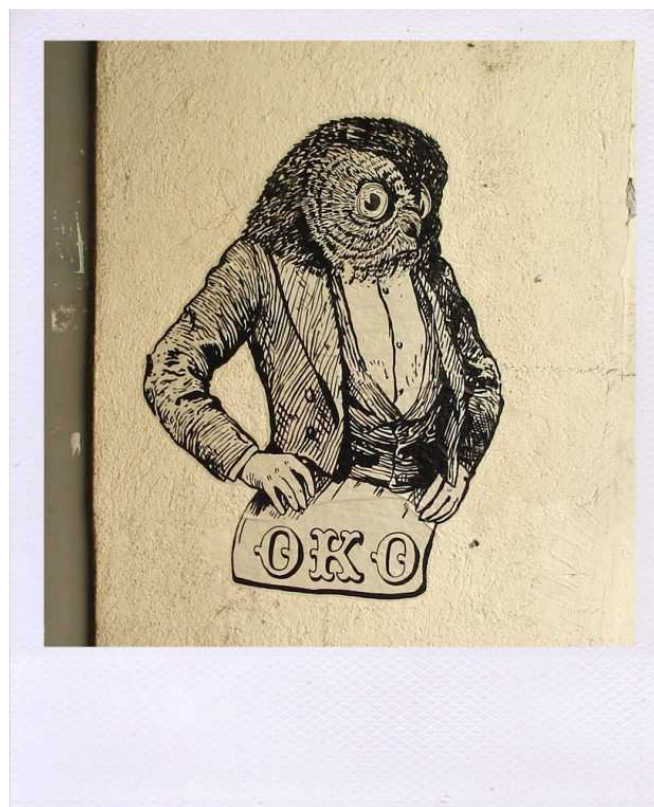
Slika 15: Miron Milić: Mural na zidu Laube, 2013.



Slika 16: Lonac: You Left Me Nothing But Bones



Slika 17: Lonac: I Wanted To Get Sober To I Jumped Out Of The Water



Slika 18: Oko: *sticker*



Slika 19: Pekmez Med: Mural naslikan za Muzej ulične umjetnosti 2013. godine u bivšoj vojnoj bolnici u Vlaškoj ulici



Slika 20: Isaac Cordal : Rad izveden za Muzej ulične umjetnosti 2012. godine u Sigetu



Slika 23: Stipan Tadić: Dolazak crnaca u Dugave, mural naslikan za Muzej ulične umjetnosti 2011. godine u Dugavama



Slika 24: Ana Elizabet: Dišeš?, svjetlosna instalacija na adresi Savska cesta 6, zima 2011./2012.



Slika 25: Davor Konjikušić: Sveti ljudi, plakat

11. Popis literature

1. ALVELOS, Heitor: The Desert of Imagination in the City of Signs: Cultural Implications of Sponsored Transgression and Branded Graffiti, u: *Cultural Criminology Unleashed*, ur. Jeff Ferrell, Keith Hayward, Wayne Morrison i Mike Presdee, London, 2004, 181. - 192.
2. AUSTIN, Joe: Taking the Train: how graffiti art became an urban crisis in New York City, New York, 2001.
3. BARTOLUCI Sunčica i PERASOVIĆ, Benjamin: Sociologija sporta u hrvatskom kontekstu, u: *Sociologija i prostor*, br. 45, 175 (1), 2007., 105.-119.
4. BOROVIČKIĆ, Marija, Komunikacije umjetničkih intervencija u javnom prostoru grada Zagreba, diplomski rad, 2011., Zagreb
5. BRINGHENTI, Andrea Mubi: At the Wall: Graffiti Writers, Urban Territoriality, and the Public Domain, u: *Space and Culture* 13(3), 2010., 315. –332.
6. BULAT, Nenad: Omladina i subkultura, u: *Grafiti i subkultura*, Zagreb, 1991.
7. COOPER, Martha i CHALFANT, Henry: Subway Art, London, 1984.
8. CRESSWELL, Tim: Diskurs noći: Proizvodnja/potrošnja značenja na ulici, u: *Prizori ulice*, (ur.) Nikolas Fajf, Beograd, 2002., 369. -384.
9. CRESSWELL, Tim: The Crucial „Where“ of Graffiti, u: *In Place, Out of Place: Geography, Ideology and Transgression*, Minneapolis, 1996., 31. – 61.
10. DICKENS, Luke: Placing post-graffiti: the journey of the Peckham Rock, u: *Cultural Geographies* 15, 4 (2008) 471. -496. (preuzeto s: http://peer.ccsd.cnrs.fr/docs/00/57/20/52/PDF/PEER_stage2_10.1177%252F1474474008094317.pdf 10.10.2013.)
11. DUDA, Katerina: Graffiti writing kao oblik subkulturne prakse, u: *Diskrepancija*, 2008., 73. - 82.
12. ENCHEVA, Kameliya, DRIESSENS, Olivier i VERSTRAETEN, Hans: The Mediatization of Deviant Subcultures: an analysis of the media-related practices of graffiti writers and skaters, u: *MedieKultur, Journal of media and communication research*, 2013, 54, 8. - 25. (preuzeto s:

- <http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/mediekultur/article/view/7349/6763>
10.12.2013.)
13. GAMBONI, Dario: Skice odlaska i povratka: grafiti, vandalizam, cenzura i razaranje, u: *Quorum*, br. 1 (18), 1988., 213. – 214.
 14. GLOŽIĆ, Ivana: Grafiti kao predznak drugosti, u: *Tema* 8 (2011) 1/2, 2011., 112.-114.
 15. GULIN ZRNIĆ, Valentina: Kwartovska spika: Značenja grada i urbani lokalizmi u Novom Zagrebu, Zagreb, 2009.
 16. HEBDIDŽ, Dik: Potkultura: značenje stila, Beograd, 1980.
 17. IRVINE, Martine: The Work on Street: Street Art and Visual Culture, u: *The Handbook of Visual Culture*, (ur.) Barry Sandywell i Ian Heywood, London, New York., 2012., 235. - 278.
 18. JANKOVIĆ, Vesna i STRPIĆ, Marko: Mi gradimo Attack, Attack gradi nas!, u: *Nаша priča: 15 godina Attack!-a*, Zagreb, 2013., 14.-34.
 19. KALE, Jadran: Uopćena obilježja različitih skupina grafita u Zagrebu, u: *Kulturni radnik* br. 1/ 1989., 77.-90.
 20. KEITH, Michael: Tagging the City: Graffiti practice and transcultural communication, u: *After the Cosmopolitan?: Multicultural Cities and the Future of Racism*, New York, 2005.
 21. KRITOVAC, Fedor: Teritorijalni grafiti kao posebna skupina grafita u Zagrebu, u: *Kulturni radnik* br. 1/ 1989., 91.-99.
 22. KRITOVAC, Fedor: Vizualni inventar grada, Street-art ili urban-art potraga za smislom, umijeće i vještina egzistiranja u gradu, u: *Zarez*, br. 207., 2007., 30. – 31.
 23. LACHMANN, Richard: Graffiti as Career and Ideology, u: *American Journal of Sociology*, Vol. 94, No. 2 (Sep., 1988), Chicago, 1988., 229. - 250.; (preuzeto s: <http://www.jstor.org/stable/2780774>, 16.11.2013.)
 24. LALIĆ, Dražen, LEBURIĆ, Anči i BULAT, Nenad: Grafiti i subkultura, Zagreb, 1991.

25. LATERZA, SRĐAN, Začitavanje: Data Book on Hydrocarbons (preuzeto s: <http://www.books.hr/kolumne/zacitavanje-data-book-on-hydrocarbons> 12.12.2013.)
26. MACDONALD Nancy: Going Underground: A Journey into the Graffiti Subculture, u: *The Graffiti Subculture, Youth, Masculinity and Identity*, London, New York, 2001., 63. – 93.
27. MAKOVIĆ, Zvonko: Grafiti, u: *Quorum*, br. 1 (18), 1988., 194. - 196.
28. MANCO, Tristan: Street Logos, London, 2004.
29. MOUFFE, Chantall: Umjetnički aktivizam i agonistički prostori, u: *Operacija grad: Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Zagreb, 2008., 220.-227.
30. MRDULJAŠ, Maroje: Grafiti- dragocjen urbani fenomen: razgovor s Fedorom Kritovcem, u: *Život umjetnosti*, 73, 38(2004), 64. – 67.
31. MUGGLETON, David i WEINZIERL, Rupert: What is 'Post-subcultural Studies' Anyway?, u: *The Post-subcultures Reader*, (ur.) David Muggleton i Rupert Weinzierl, Oxford, New York, 2003., 3.-26.
32. OŽEGOVIĆ, Nina: Zgraffiti, u: *Arkzin*, br. 24, 1993., 16. – 17.
33. PERASOVIĆ, Benjamin: „Glazba“ i „sport“ kao sadržaj grafita, u: *Kulturni radnik* br. 1/ 1989., 101.-110.
34. PERASOVIĆ, Benjamin: Sociologija subkultura i hrvatski kontekst, u: *Društvena istraživanja: časopis za opća društvena pitanja*, 11(2002), br. 2-3 (58-59), 2002., 485.-498
35. PERASOVIĆ, Benjamin: Teorijske implikacije empirijskog istraživanja punk scene u Hrvatskoj, u: *Društvena istraživanja: časopis za opća društvena pitanja*, 22(2013), br. 3, 2013., 497.-516.
36. PERASOVIĆ, Benjamin: Urbana plemena, Zagreb, 2001.
37. STAHL, Geoff: Tastefully Renovating Subcultural Theory: Making Space for a New Model, u: *The Post-subcultures Reader*, (ur.) David Muggleton i Rupert Weinzierl, Oxford, New York, 2003., 27.- 40.
38. STEWART, Stewart: Ceci Tuera Cela: Graffiti as Crime and Art, u: *Life After Postmodernism, Essays on Value and Culture*, ur. John Fekete, Montreal, 1987.

39. STRPIĆ, Marko: Moćniji od marketinške industrije, u: *Život umjetnosti*, 73, 38(2004), 54. - 63.
40. ŠTERK, Slavko: Umjetnost ulice: Zagrebački grafiti 1994.-2004., katalog izložbe, Zagreb, 2004.
41. THOMPSON, Margo: *American Graffiti*, New York, 2009.
42. TOMIĆ KOLUDROVIĆ, Inga i LEBURIĆ, Anči: Skeptična generacija: Životni stilovi mladih u Hrvatskoj, Zagreb, 2001.

DODATNI IZVORI:

1. <http://globus.jutarnji.hr/kultura/tajanstveni-kralj-ulicnog-arta> (posjećeno 20.05.2014.)
2. IVA TOMIĆ i ELVIS KRSTULOVIĆ, Gentrifikacija – elitizacija i umjetnost u javnom prostoru, <http://www.kontraakcija.hr/hr/kontraakcija-/lanci-recenzije-kritike-eseji/80-gentrifikacija-umjetnost-u-javnom-prostoru> (27.03.2014.)
3. <http://kontraakcija.hr/hr/kontraakcija-/lanci-recenzije-kritike-eseji/77-ivana-vuksic> (posjećeno 15.02.2014.)
4. <http://www.galerijagalzenica.info/content/bombardiranje-o%C4%8Dnog-%C5%BEivca> (posjećeno 08.01.2014.)
5. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=street+art> (posjećeno 11.10.2013.)
6. <http://www.ns-dubrava.hr/izlozba-kresimira-budena/> (posjećeno 14.01.2014.)
7. <http://streetzinezagreb.blogspot.com/> (posjećeno 16.01.2014.)
8. <http://voxfeminae.net/gender-art/item/3271-mix-feminae-ulicne-umjetnice> (posjećeno 2.06.2014.)
9. dises.tumblr.com (15.06.2014.)
10. <http://pogledaj.to/art/zagreb-je-djevicanski-grad-po-pitanju-street-arta/> (21.10.2013)

12. Popis slikovnog materijala

Slika 1: Grafit na križanju Slavonske avenije i Savske ceste, snimljeno u siječnju 2012. godine

Autorica: Josipa Vragolov, foto klub KSET

Slika 2: „Hendrix“ na Željezničkom mostu, snimljeno u siječnju 2012. godine

Autorica: Josipa Vragolov, foto klub KSET

Slika 3: Navijački mural u kvratu Knežija

Izvor: <http://forum.net.hr/forums/t/276943.aspx?PageIndex=6> (posjećeno 8.11.2013.)

Slika 4: Navijački mural u kvartu Volovčica

Izvor: <http://www.24sata.hr/nogomet/novi-grafit-na-volovcici-dobrodošli-u-lamzin-kvart-62527> (posjećeno 8.11.2013.)

Slika 5: Navijački grafit posvećen Josipu Kužeu, Trg žrtava fašizma

Izvor: <http://sportski.net.hr/nogomet/hnl/na-fasadi-bivse-studentske-poliklinike-osvanuo-grafit-u-cast-josipu-kuzeu> (posjećeno 8.11.2013.)

Slika 6: Richard Hambleton: Shadowman

Izvor: <http://volume-digital.blogspot.com/2011/01/richard-hambleton.html> (posjećeno 4.12.2013.)

Slika 7: Swoon: St. Claude Ave

Izvor: <http://nolafemmes.com/2011/06/10/swoon-at-noma/> (posjećeno 4.12.2013.)

Slika 8: JR: Portraits of Generation

Izvor: <http://www.trendhunter.com/trends/street-artist-jr> (posjećeno 10.06.2014.)

Slika 9: Banksy: One Nation Under CCTV

<http://hypebeast.com/2008/4/banksy-one-nation-under-cctv> (posjećeno 10.06.2014.)

Slika 10: Mural kolektiva Femme Fierce

Izvor: <http://now-here-this.timeout.com/2014/03/10/painting-the-town-pink-femme-fierces-street-artists-break-world-record/> (posjećeno 11.06.2014.)

Slika 11: Mural Slavena Kosanovića Lunara u Branimirovoj ulici

Izvor: <http://www.blackouthiphop.com/lunarov-piece-u-branimirovoj/> (posjećeno 12.11.2013.)

Slika 12: Rad Krešimira Budena 2Fast-a s izložbe u galeriji Narodnog sveučilišta Dubrava u rujnu 2013. godine

Izvor: <http://www.ns-dubrava.hr/izlozba-kresimira-budena/> (posjećeno 12.11.2013.)

Slika 13: Puma 34: Databook of Hydrocarbons

Izvor: <http://pogledaj.to/art/puma-u-galeriji-hdd/> (posjećeno 23.03.2014.)

Slika 14: Miron Milić: Lice s plakata, mural izveden za Muzej ulične umjetnosti u Sigtu 2012. godine

Izvor: <http://arteist.hr/majstor-detajla-miron-milic-izlaze-boonici/> (posjećeno 23.03.2014.)

Slika 15: Miron Milić: Mural na zidu Laube, 2013.

Izvor: <http://wall.hr/culture/zagreb-je-bogatiji-za-jos-jedno-ulicno-umjetnicko-djelo-mirona-milica/> (posjećeno 17.05.2014.)

Slika 16: Lonac: You Left Me Nothing But Bones

Izvor: <http://www.buro247.hr/kultura/umjetnost/10291.html> (posjećeno 16.05.2014.)

Slika 17: Lonac: I Wanted To Get Sober To I Jumped Out Of The Water

Izvor: <http://www.buro247.hr/kultura/umjetnost/10291.html> (posjećeno 16.05.2014.)

Slika 18: Oko: *sticker*

Izvor: <http://blog.lega-lega.com/en/2012/02/artist-preview-oko/> (posjećeno 11.04.2014.)

Slika 19: Pekmez Med: Mural naslikan za Muzej ulične umjetnosti 2013. godine

Izvor: <http://www.muu.com.hr/piece/2158:pekmezmed-in-vlaska-87> (posjećeno 11.04.2014.)

Slika 20: Isaac Cordal : Rad izveden za Muzej ulične umjetnosti 2012. godine u Sigetu

Izvor: <http://www.buro247.hr/kultura/vijesti/9489.html> (posjećeno 11.04.2014.)

Slika 21: Miron Milić: Mural izveden za Muzej ulične umjetnosti 2013. godine u bivšoj vojnoj bolnici u Vlačkoj ulici

Izvor: <http://wall.hr/culture/zasto-je-muzej-ulicne-umjetnosti-tako-poseban/> (posjećeno 11.04.2014.)

Slika 22: Izložba stickera „Artbeat“ u Osijeku, siječanj 2014.

Izvor: <http://www.zlihadzo.com/2014/01/18/izlozba-artbeat-galerija-kazamat-16-01-2014/> (posjećeno 11.04.2014.)

Slika 23: Stipan Tadić: Dolazak crnaca u Dugave, mural naslikan za Muzej ulične umjetnosti 2011. godine u Dugavama

Izvor: <http://vizkultura.hr/od-psihodelije-do-betonizacije/> (posjećeno 11.04.2014.)

Slika 24: Ana Elizabet: Dišeš?, svjetlosna instalacija na adresi Savska cesta 6

Autor: Saša Šimpraga

Izvor: <http://dises.tumblr.com/> (posjećeno 11.04.2014.)

Slika 25: Davor Konjikušić: Sveti ljudi, plakat

Autor: Davor Konjikušić

Izvor: <http://urbanfestival.blok.hr/13/hr/trg-europe-slijepa-pjega/> (posjećeno 05.09.2014.)